



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

THAÍSE GOMES LIRA

***A MÁQUINA DO TEMPO: RESSONÂNCIA DE H. G. WELLS NA FICÇÃO
DISTÓPICA DO SÉCULO XX***

JOÃO PESSOA-PB

2019

THAÍSE GOMES LIRA

***A MÁQUINA DO TEMPO: RESSONÂNCIA DE H. G. WELLS NA FICÇÃO
DISTÓPICA DO SÉCULO XX***

Dissertação submetida ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba em cumprimento às exigências para obtenção do título de Mestra em Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Luciane Alves Santos.

Área de Concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L768m Lira, Thaíse Gomes.

A MÁQUINA DO TEMPO: ressonância de H. G. Wells na
ficção distópica do século XX / Thaíse Gomes Lira. -
João Pessoa, 2019.

101 f.

Orientação: Luciane Alves Santos.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Insólito ficcional. 2. Distopia. 3. H. G. Wells. 4.
A máquina do tempo. I. Alves Santos, Luciane. II.
Título.

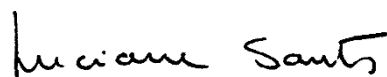
UFPB/CCHLA

THAÍSE GOMES LIRA

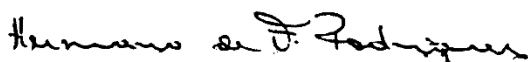
*A MÁQUINA DO TEMPO: RESSONÂNCIA DE H. G. WELLS NA FICÇÃO
DISTÓPICA DO SÉCULO XX*

Dissertação intitulada *A MÁQUINA DO TEMPO: RESSONÂNCIA DE H. G. WELLS NA FICÇÃO DISTÓPICA DO SÉCULO XX*, por Thaíse Gomes Lira, defendida e aprovada no dia 21/02/2019 como condição à obtenção do título de Mestra em Literatura, pela Universidade Federal da Paraíba.

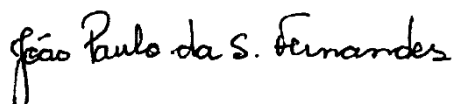
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Luciane Alves Santos
Orientadora
Universidade Federal da Paraíba



Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues
Avaliador
Universidade Federal da Paraíba



Prof. Dr. João Paulo da Silva Fernandes
Avaliador
Universidade Estadual da Paraíba

A H. G. Wells, pelo melhor livro que eu poderia ler, cinco incansáveis vezes por ano, no último biênio, tanto pelo bem da análise quanto por fruição; por narrativas envolventes e sempre atuais, por sua forma honesta de olhar para o passado, crua de observar seu presente e visionária de enxergar o futuro, o que fortaleceu as distopias como as conhecemos hoje. Também a todos os sonhadores, os visionários, os inventivos, enfim... A todos aqueles que já desejaram e alcançaram o que um dia pareceu impossível, insólito, maravilhoso, estranho, fantástico ou absurdo, considerando a polissemia das palavras! Sem sua fé, todas as grandes invenções da humanidade não passariam de ideias soltas em alguma folha de papel, perdidas no Tempo.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, toda honra e glória a Deus, Maria Santíssima e ao Arcanjo Rafael, por me ajudarem a recomeçar do zero.

A minha mãe, Dona Neves, e meu pai, seu Tarcísio, por absolutamente TUDO que suportaram e fizeram para me ajudar nessa importante fase de minha vida. Igualmente, a minha irmã e meu irmão, que contribuíram da forma (e no tempo) que puderam.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa de estudos que tornou possível esta pesquisa, e por seu empenho na defesa da Pesquisa Acadêmica no Brasil.

À Professora Luciane Alves Santos, o ser humano mais talentoso, forte e gentil que já pisou na face da Terra: pela orientação sempre primorosa; pela cordialidade até nos momentos de puxar minha orelha; por me incentivar e controlar nos momentos devidos; e por cada um de seus dos momentos incríveis de narração em sala de aula, pois não conheço melhor contadora de histórias; sobretudo, por ter acreditado em mim até este momento.

À Professora Michelle Bianca Dantas, educadora e amante da Literatura, que tanto me inspirou, desde a Graduação, como profissional e como o ser humano incrível que eu jamais chegarei perto de ser, por cada um de seus ensinamentos seu em sala de aula, pois continuam me inspirando e me ajudando a progredir na vida acadêmica e profissional.

Ao Professor João Paulo Fernandes, por ser igualmente inspirador na minha jornada das Letras e da Literatura, por todos os seus ensinamentos em sala de aula, que auxiliaram na formação da minha prática docente, e ainda me orientam no sentido de ser uma profissional e um ser humano melhor.

Aos meus companheiros de narrativas e do grupo de pesquisa "Variações do insólito: do mito clássico à modernidade", pela amizade e por seu incentivo e colaboração no meu amadurecimento como pesquisadora.

Aos incríveis secretários do PPGL, Rosilene Marafon e José Mariano Neto, pelos excelentes serviços prestados, pela paciência perante todas as minhas dúvidas, pelas solicitações aceitas mesmo nos últimos minutos e por sua inquestionável ética profissional e pessoal.

A Jenison Alisson, Jaíne Barbosa, Jhennefer Alves, Andreia Rafael, Rosemary Veríssimo, Éderson Silveira, Wilder Santana, Wdson Fernandes, Joaz Melo, Beatriz Rosendo, Diego Limberger, Ítalo Ayres, Amanda Almeida e Thaís Almeida, Janile Pequeno, Bruno Rafael e Raul Colaço, que compartilharam comigo de várias etapas dessa aventura acadêmica, pela paciência, pela torcida na escrita da dissertação e na transição para o Doutorado, pelos arquivos compartilhados, pela compreensão de se ausentarem tranquilamente quando eu precisava escrever, por todas as orientações, pelas indicações de revistas, explicações de processos da Pós, pelas excelentes viagens para Congressos, por me ensinarem a ter disciplina, e também por me aturarem sempre que foi necessário!

À Dra. Allana Dilene que, assim como o Professor João Paulo, aceitou prontamente o convite para a banca de Qualificação: seu olhar e experiência me são caros! Obrigada pelos saberes compartilhados durante a disciplina de Literatura e Estudos Itinerantes, posto que me auxiliaram sobremodo durante a pesquisa e escrita deste trabalho. Ao Profr. Dr. Hermano de França, por prontamente aceitar o convite para a banca de defesa e por seu olhar singular sobre o Medo nas narrativas distópicas.

A Tanise Gomes, Beatriz Mansony Lira, Livia C. Lira, Taiane Lira e Thaíse Lira, primas, irmãs, incríveis seres humanos com quem Deus me deu o privilégio de dividir o mesmo DNA, e que tanto me apoiaram nessa jornada chamada Pós (apoiam, ainda que estejamos separadas por tantos quilômetros) e que significam o mundo para mim. Amo vocês.

A Dalva Gomes e Severino Lira, mais que tios, dois anjos da guarda, que acreditaram no meu potencial e insistiram em investir na minha educação, quando os meus pais já não conseguiam. Não há dúvidas de que, sem vocês, eu poderia não ter chegado aqui.

A Marcelo Soares e Cleriston Oliveira, meus amigos de faculdade mais antigos, embora nunca tenhamos estudado de fato juntos, e que me foram de tanto apoio desde o processo de seleção até agora. Amo vocês.

A Neyvile Lucas, meu amigo e irmão em Cristo, porque, mesmo à distância e sem dizer uma palavra, foi de grande inspiração na disciplina da minha escrita e na minha caminhada diante de Deus.

A Luiz Inácio Lula da Silva, por defender que “Educação não é gasto, mas investimento”, por todas as ações realizadas, durante a sua gestão, em prol da Educação, especialmente em favor dos estudantes menos afortunados e que não tinham as mesmas chances de ingressarem em uma Universidade; ainda, por sua visão de mundo que promove a igualdade entre as pessoas e envolve a população como um todo no mercado de trabalho. Seu legado não será esquecido. Também a Dilma Rousseff, por ter continuado o legado do presidente Lula da melhor forma que pôde, por tanto tempo quanto a nossa sociedade machista aceitou. Igualmente, a Fernando Haddad, o melhor Ministro da Educação que já tivemos, pela criação de tantos *campi* universitários, que favoreceram os habitantes de cidades interioranas, como é o caso do Campus IV, onde me formei. Também é graças a vocês que cheguei aqui, e quero ir mais longe.

Novamente, a H. G. Wells.

E à Sociedade Fabiana.

A ficção científica é ainda uma ótima forma de fingir que você está falando do futuro quando, na verdade, está atacando o passado recente e o presente.

Ray Bradbury

[...] jamais poderão aprisionar nossos sonhos.

Luis Inácio Lula da Silva (São Bernardo do Campo, 2018)

RESUMO

A máquina do tempo (2018 [1895]), primeiro romance de H. G. Wells, é uma das obras representantes do impulso distópico britânico e influenciou as narrativas distópicas do século XX, de forma que seu reflexo ainda é percebido nas obras do século XXI. A Distopia, cuja nomenclatura é recente nos estudos literários, carece de maiores investigações em língua portuguesa, e é nesse sentido que direciono este estudo. A essência do universo distópico, da forma que alcançou os dois últimos séculos, remonta a um conjunto de obras do século XIX e também às narrativas utópicas que surgiram no século XVI, a partir de **A Utopia**, de Thomas More. Socialista e visionário, Wells estabeleceu, em seu primeiro romance, diálogos consistentes que reverberariam na Ficção Científica e na distopia do século XX, segundo aspectos propostos por Figueiredo (2009) e outros estudiosos. O objetivo central desta pesquisa consiste em analisar o primeiro romance de Wells, sob a luz da ficção distópica, como uma das narrativas essenciais do impulso distópico britânico do século XIX, que auxiliaram no estabelecimento das bases estruturais das distopias contemporâneas; além disso, buscou delimitar as semelhanças e diferenças entre a Literatura de ficção científica e de ficção distópica; realizar um paralelo entre as Literaturas utópica, (pós) apocalíptica e distópica; investigar os aspectos insólitos, sociais e espontaneamente distópicos da narrativa de Wells, que influenciaram as obras canônicas do gênero no século XX. A pesquisa está amparada pelos estudos de Frost (2013), Tomachevski (2013), Oliveira (1999), Todorov (2013; 2014), Culler (1999), Castro (2007) Soares (2007), Saer (2012) García (2007), Jameson (2005; 1982), Cardoso (2003), Cardoso (2006), Bozzetto (2007), Vieira (2010), Silva (2013), Miranda (2016), Booker (1994), Figueiredo (2009), Moraes (2012), Pavlovski (2012), Baccolinni (1995), Moylan (2016), Perrone-Moisés (2016), Arendt (1979) Aristóteles (2007), Genette (2017), entre outros. A análise da obra permitiu a observação de que **A máquina do tempo** (2018 [1895]) é, na verdade, uma obra híbrida, que mescla traços utópicos, pós-apocalípticos e distópicos; nem todos os aspectos apontados por Figueiredo (2009) são identificados na obra, mas através de seu livro, Wells também lançou alicerces para as distopias contemporâneas: a alta tecnologia e a visão republicana e socialista, com críticas marxistas de classe.

Palavras-chave: Insólito Ficcional, Distopia, H. G. Wells, A Máquina do Tempo

ABSTRACT

The time machine (2018 [1895]), H. G. Wells's first novel, is one of the books which represent the British dystopian impulse and that influenced the dystopian narratives of the twentieth century, so that its reflection is still perceived in the works of the 21st century. Dystopia, whose nomenclature is recent in literary studies, lacks further investigation in Portuguese, and I direct this study towards that sense. The essence of the dystopic universe, in the form that it reached the last two centuries, goes back to a set of nineteenth-century works and also to the utopian narratives that emerged in the sixteenth century, from Thomas More's **Utopia**. Socialist and visionary, Wells established, in his first novel, consistent dialogues that would reverberate in Science Fiction and in the twentieth century dystopias, according to aspects pointed out by Figueiredo (2009) and other scholars. The central aim of this research is to analyze Wells's first novel, in the light of dystopian fiction, as one of the essential narratives of the British dystopian impulse of the nineteenth century that helped establish the structural basis of contemporary dystopia; in addition, it sought to: delimit the similarities and differences between Science fiction and dystopian fiction; to compare the utopian, the (post) apocalyptic and the dystopian Literature; to investigate the unusual, social, and spontaneously dystopian aspects of Wells's narrative that influenced the canonical works of the genre in the twentieth century. The research is supported by the studies of Frost (2013), Tomachevski (2013), Oliveira (1999), Todorov (2013; 2014), Culler (1999), Castro (2007) Soares (2007), Saer (2012) García (2007), Jameson (2005; 1982), Cardoso (2003), Cardoso (2006), Bozzetto (2007), Vieira (2010), Silva (2013), Miranda (2016), Booker (1994), Figueiredo (2009), Moraes (2012), Pavlovski (2012), Baccolinni (1995), Moylan (2016), Perrone-Moisés (2016), Arendt (1979) Aristóteles (2007), Genette (2017), among others. The analysis of the work allowed the observation that *The Time Machine* (2018 [1895]) is, in fact, a hybrid work, that mixes utopian, post-apocalyptic and dystopic traits; not all of the aspects pointed out by Figueiredo (2009) are identified in the work, but through his book, Wells also laid foundations for contemporary dystopias: high technology and the republican and socialist view, with Marxist critiques of social classes.

Keywords: Fictional Uncommon, Dystopia, H. G. Wells, *The Time Machine*

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
1 CAMINHOS ENTRE O INSÓLITO FICCIONAL E A FICÇÃO DISTÓPICA	16
1.1 Gênero e ficcionalidade: um debate em favor da ficção distópica	16
1.2 O Insólito ficcional: um macrogênero	20
1.3 O Insólito nas Distopias	24
2 FICÇÃO CIENTÍFICA: OS RUMOS QUE LEVAM À DISTOPIA	29
2.1 Ficção Científica: contexto histórico e literário	29
2.2 A Ficção Científica na Inglaterra	31
3 PERSPECTIVAS TEÓRICAS DAS LITERATURAS UTÓPICA E (PÓS-) APOCALÍPTICA	40
3.1 A Ficção Utópica	40
3.2 A Ficção (Pós-)Apocalíptica	46
4 A FICÇÃO DISTÓPICA: <i>UTOPIAN PLAN GONE AWRY</i>	52
4.1 A Distopia e o (Pós-)Apocalíptico em Wells	58
5 <i>A MÁQUINA DO TEMPO</i> (2018 [1895]), DE WELLS: IMPULSO DISTÓPICO E RESSONÂNCIA NA DISTOPIA DO SÉCULO XX	63
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	96

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em que medida **A máquina do tempo** (2018 [1895]), de H. G. Wells, por muitos anos classificada como uma obra de Ficção Científica¹ e hoje, uma das representantes do impulso distópico britânico, influenciou a Distopia no século XX, uma essência que pode ser sentida também nas obras do século XXI?

A essência do universo distópico, da forma que alcançou os dois últimos séculos, remonta a um conjunto de obras do século XIX e também às obras de literatura utópica que surgiram no século XVI, a partir de **Utopia** (2017 [1516]), de Thomas More. Cronologicamente, as obras oitocentistas mais relevantes na fundamentação do impulso distópico são: **O último homem** (2007 [1826]), de Mary Shelley, **A máquina do tempo** (2018 [1895]), de H. G. Wells, e **O dorminhoco** (2017 [1899]), também deste autor.

Comprovar o pioneirismo da primeira obra de Wells como representante da distopia não é o foco deste trabalho, pois à medida que avançam os estudos literários sobre o gênero, traços distópicos podem ser identificados em obras anteriores àquela. O que analiso nesta pesquisa é a relevância literária do primeiro romance de Wells, que claramente lançou bases importantes à Distopia, como esta alcançou o século XX, sobretudo quanto à presença das altas tecnologias, de reorganização social e de um apocalipse que vai além do mundial, e observa o indivíduo.

H. G. Wells realizou, em seu primeiro livro, diálogos consistentes e verificáveis que seriam percebidos em obras de FC e em distopias posteriores, de acordo com traços apontados por Carolina Figueiredo (2009), a saber: um cenário futurístico e imaginário; uma reorganização social e distribuição desigual de poder, uma nova ordem estabelecida por estratégia, força ou violência; a repressão da liberdade individual do grupo oprimido em favor da minoria opressora, a ausência de harmonia e a presença de drásticas diferenças socioeconômicas; tecnologias avançadas demais para sua época; a forte crítica social a um plano político e social claramente falho; e, por fim, o “herói” exilado. Além destes aspectos, apresento traços identificados em mais de uma distopia do século XX e também do século XXI: a centralização do espaço, que é inóspito; os jogos de poder estabelecidos entre os

¹ Posso referir-me à Ficção científica, a partir deste momento, pela sigla FC.

indivíduos; a bestialização humana; as mutações de ordem biológica ou psicológica dos indivíduos; e, por fim, a figura de um (não) herói.

O objetivo central desta pesquisa foi analisar a obra escolhida como *corpus* sob a luz da ficção distópica, como narrativa essencial do impulso distópico britânico. Os objetivos específicos primaram por: delimitar as semelhanças e diferenças entre a Literatura de Ficção Científica e a Ficção Distópica; realizar um paralelo entre as Literaturas Utópica, (Pós) Apocalíptica e Distópica; investigar os aspectos insólitos e espontaneamente distópicos da narrativa de Wells (2018 [1895])², que influenciaram as obras canônicas do gênero na posteridade; e, por fim, definir em que medida a obra em questão é (pós) apocalíptica ou distópica, segundo os parâmetros de Figueiredo (2009).

A narrativa de Wells é atemporal, fluida e influencia autores desde suas primeiras publicações aos presentes dias, sobretudo a ficção científica de **Nós** (2017 [1924]), de Yevgeny Zamiátin e Isaac Asimov em **O fim da eternidade** (1955), entre outros – apenas a título de exemplo, pois não me aprofundarei em comentários sobre estas obras. Se, por um lado, sofreu influência da ambientação apocalíptica legada por Mary Shelley (2007), por outro, Wells é um dos primeiros autores de que se tem registro a apresentar na literatura um tipo específico de tecnologia para viajar no tempo: um artefato guiado pelo próprio viajante – em vez de utilizar os recursos anteriores da Fantasia, como as poções mágicas, tapetes voadores, os sonhos e outros artifícios ficcionais.

O autor utilizou elementos da ficção científica, tal qual a temática da viagem no tempo, para expressar suas ideias utopistas e socialistas, e o modo como imaginava o futuro, além de criticar o sistema capitalista, as divisões em classes, a exploração desmedida de uma classe sobre outra e as consequências que isto pode provocar no destino da raça humana. Sua visão pessimista de futuro retratou um projeto político e social falho, em decorrência dos erros da sociedade presente, mesmo cercada da evolução tecnológica que deveria ter favorecido e não prejudicado a humanidade. Esses aspectos ajudam a nortear o sentido da ficção distópica.

² *A máquina do tempo* (1895), de Wells, foi traduzida para vários idiomas e possui diferentes edições em língua portuguesa. Optei pela tradução de Bráulio Tavares de 2018, a mais recente, após uma avaliação positiva do texto traduzido, na condição de leitora e tradutora de língua inglesa, além da profícua pesquisa de Tavares sobre o Fantástico e a Ficção Científica na literatura brasileira e na universal.

No primeiro capítulo, intitulado “Caminhos entre o Insólito ficcional e a ficção distópica”, que tem suporte em Tzvetan Todorov (2014), Jonathan Culler (1999), Angélica Soares (2007), Juan José Saer (2012) e também nos estudos de Boris Tomachevski (2013), discuto as questões de gênero literário e ficcionalidade, noções relevantes para a compreensão da Distopia como um potencial gênero literário dentro do Insólito. Sobre este, fundamento o trabalho com as pesquisas de Flávio García (2007). O Insólito é debatido em dois momentos– como macrogênero e em sua relação com as distopias.

No segundo capítulo, “Ficção Científica: os rumos que levam à distopia”, aquele tipo de ficção é delineado em seus aspectos históricos e literários e, para isso, foram essenciais as investigações de Andrew Frost (2013), Freeman J. Dyson (1998), Roberto de S. Causo (2003), Friedrich Jameson (2005; 1982), C. F. Cardoso (2006), Roger Bozzetto (2007), Sandra de P. Castro (2007), Marcos L. Martins (2011), Luciana M. da Silva (2013), e Allana D. de A. de Miranda (2016). Na sequência, realizo o recorte da literatura de Ficção Científica na Inglaterra.

O terceiro e o quarto capítulos, respectivamente, “Perspectivas teóricas das literaturas utópica e pós-apocalíptica” e “A ficção distópica: *utopian plan gone awry*”, apresentam os pressupostos teóricos das narrativas utópica, pós-apocalíptica e distópica: em que se assemelham e em que aspectos divergem entre si, segundo estudos de Robert Torry (1991), Keith Booker (1994), Carolina Figueiredo (2009), Fátima Vieira (2010), Hélio Moraes (2012), Evanir Pavlovski (2012), Tom Moylan (2016), Leyla Perrone-Moisés (2016) e Hannah Arendt (1979) – esta, sobre o totalitarismo, elemento frequente nas distopias. Ademais, o quarto capítulo, que se foca a Distopia, aborda a ficção distópica e pós-apocalíptica em H. G. Wells: quem foi o autor, qual a extensão de sua obra e quanto ele dedicou à ficção utópica e apocalíptica, em meio a expectativas distópicas.

O último capítulo apresenta o *corpus* do trabalho, analisando à luz de Genette (2017), a categoria do Narrador. Esta investigação é relevante porque os dois narradores presentes na obra representam a voz da crítica que Wells buscou fazer à sociedade vitoriana, além de ilustrarem ambiguidade, que é um ponto de encontro entre a Distopia e o Fantástico. A análise tem suporte nos estudos de Marta Oliveira (1999) e novamente em Booker (1994), Figueiredo (2009), Claeys (2010), Moraes (2012), Pavlovski (2012), Moylan (2016), em seus aspectos distópicos relevantes,

adicionados dos elementos que identifiquei em mais de uma obra distópica contemporânea.

Centralização do espaço e do poder, crítica social, plano u/distópico e repressão da liberdade individual; o controle pela ameaça e pelo medo, questionamento do *status quo*, alienação de um povo sem vez ou voz; alta tecnologia; o pequeno homem vigiado; os (não) heróis banidos ou eliminados; morte, dor e liberdade vistas com apatia e passividade; a bestialização do homem. Estes são os elementos essenciais a serem apontados na obra **A máquina do tempo** (2018 [1895]), de H. G. Wells, na sua caracterização como narrativa distópica – muitos deles, expressos nas distopias contemporâneas.

Considero a possibilidade de afirmação da Distopia como gênero literário, uma vez que as obras de sua natureza possuem uma base relevante e verificada no século XIX e continuaram em produção nos dois séculos seguintes. Hoje as distopias ainda se apoiam em parâmetros que caminham para sua consagração no universo literário e que fortalecem seu caráter de gênero. Não defendo o seu potencial genológico por estarem prontas e acabadas, mas por abrangerem um conjunto de obras, dentre romances, novelas e contos, configurados por um conjunto de generalidades em comum e especificidades em relação a outros gêneros.

O caráter visionário e intuitivo de H. G. Wells legou às distopias posteriores um tom de alerta socialista marxista, e também quanto ao poder das tecnologias na transformação da sociedade e do mundo como o conhecemos. Ademais, sua criatividade e imaginação, em todas as suas obras, deixaram uma importante herança para o Insólito Ficcional e a Ficção Científica, o que pode ser verificado no decorrer deste trabalho.

1 CAMINHOS ENTRE O INSÓLITO FICCIONAL E A FICÇÃO DISTÓPICA

Para melhor compreender o que faz a Distopia caminhar ao lado da Ficção Científica e ser uma extensão do Insólito ficcional, começo discutindo noções de gênero literário – pois proponho a observação do potencial de gênero das narrativas distópicas – e também as ideias de ficção e não-ficção.

1.1 Gênero e ficcionalidade: um debate em favor da Ficção distópica

Todorov (2014, p. 7) menciona o gênero literário como uma variante da Literatura que observa uma generalidade entre textos, em vez de suas peculiaridades e aspectos que as especificam e diferenciam umas das outras; assim, ele propõe sua definição de gênero. O linguista búlgaro ainda demonstra preocupação em estabelecer se existem semelhanças em uma quantidade considerável de obras tomadas a estudo; isto porque aí reside um dos fatores de suporte do gênero: a presença de aspectos afins a mais de uma obra já existente.

A classificação em um formato definitivo de gênero é tão impraticável quanto estabelecer o pioneirismo de uma obra em meio a um conjunto de obras afins – ainda que, para todos os gêneros, tenha existido ao menos uma obra que ofereceu bases às publicações semelhantes posteriores, frutos de contínua reconstrução epistemológica ao longo dos séculos.

Ao propor uma classificação literária inicial em vias de amadurecimento, à parte de revisões e adequações cabíveis a um gênero específico, autores (as) de obras de arte, literárias ou de outra natureza, optam por elaborar seus escritos seguindo padrões específicos e estabelecidos por seus predecessores, ou escolhem mesclar aspectos de outros gêneros e subgêneros. Esta mistura pode ser vista como uma forma de enriquecer a narrativa, pois flexibiliza o olhar sobre o que é comum e/ou genérico nas obras anteriores e faz releituras destas; ampliam-se, assim, as possibilidades imaginativas na construção da narrativa. Por outro lado, a mescla demasiada de outros (sub-) gêneros em uma obra pode diluir os aspectos essenciais desta e desvirtuar essa generalidade textual que se busca nos textos comuns: um conjunto de peculiaridades que as distinguem de outras obras; neste caso, as distópicas.

As especificidades de cada gênero conduzem a vertentes distintas, dentro dos macrogêneros que os abrigam. Culler (1999) discute o que são os gêneros, afinal, e qual é o papel exercido por eles:

[...] Termos como *épica* e *romance* são simplesmente maneiras convenientes de classificar as obras com base em semelhanças grosseiras ou eles têm funções para os leitores e escritores? Para os leitores, os gêneros são conjuntos de convenções e expectativas: sabendo se estamos ou não lendo uma história policial ou uma aventura amorosa, um poema lírico ou uma tragédia, ficamos à espreita de coisas diferentes e fazemos suposições sobre o que será significativo. Lendo uma história policial, procuramos pistas de uma maneira que não fazemos quando estamos lendo uma tragédia (grifo do autor) (CULLER, 1999, p. 75).

Jonathan Culler posiciona-se a favor de uma busca da Literatura com suporte na retoricidade e em determinadas figuras, além de apoiar-se em estruturas maiores, como os gêneros literários. Estes, segundo o excerto acima e retomando a contribuição de Todorov (2014, p. 5), apresentam similaridades inegáveis, expressas nas obras afins, ou de mesma estrutura genológica. E é esta composição, afinal, que orienta as expectativas de um leitor durante cada leitura. Um gênero é o texto que pode obedecer a uma estrutura determinada e considerar o aspecto da recepção leitora. Soares (2007) amplia essa discussão, ao afirmar que:

A denominação de gêneros literários, para os diferentes grupamentos das obras literárias, fica mais clara se lembrarmos que gênero (do latim *genus-eris*) significa tempo de nascimento, origem, classe, espécie, geração. E o que se vem fazendo, através dos tempos, é filiar cada obra literária a uma classe ou espécie; ou ainda é mostrar como certo tempo de nascimento e certa origem geram uma nova modalidade literária (SOARES, 2007, p. 7).

Angélica Soares esclarece acima que os gêneros têm sido considerados dentro de um âmbito normativo, respeitando um conjunto de regras, fatores, aspectos ou traços imprescindíveis à identificação de uma ou mais obras, por serem parte da mesma “classe ou espécie”. Apesar da singularidade de cada obra literária, é quase inevitável que as associemos a um conjunto de escritos semelhantes em seus aspectos básicos; porém, isto não garante que o mesmo formato se sustente por anos a fio, o que é verificável nas narrativas, desde que se iniciaram épicas e evoluíram

para o romance, para continuarem se modificando e se ajustando a um novo mundo e a sociedades que têm cada vez mais pressa.

Hoje, gêneros como o conto, a crônica, a novela, possuem versões com nova formatação: existem as chamadas *flash fictions* – histórias completas em até 1000 vocábulos – e o microconto / nanoconto, gênero com tendência minimalista e que se vale da necessidade de evolução junto às plataformas virtuais, como o *Twitter* – cujas postagens permitem a inserção de apenas 280 caracteres, além dos *threads*³. A evolução dos gêneros constitui uma proposta relativizante, defendida ainda pelos formalistas russos, a exemplo de Tomachevski (2013, p. 350-351). Este via a categoria como classes especiais de obras, ou a reunião de procedimentos, combinados em sistemas, aplicados em obras distintas; acreditava, pois, em sua evolução. Segundo o teórico:

Os gêneros vivem e se desenvolvem. Uma causa primordial obrigou uma série de obras a se constituírem num gênero particular. Nas obras que aparecem mais tarde, observamos uma tendência a assemelharem-se às obras do gênero dado, ou, ao contrário, delas diferirem. O gênero enriquece-se de obras novas que se vinculam às obras já existentes do gênero dado. A causa que promoveu um gênero pode não mais agir; os traços fundamentais do gênero podem mudar lentamente, mas o gênero continua a viver enquanto espécie, isto é, pela ligação habitual das obras novas com os gêneros já existentes. O gênero sofre uma evolução e, às vezes, uma brusca revolução (TOMACHEVSKI in TODOROV, 2013, p. 352).

A reflexão de Tomachevski permite pensar os gêneros literários não como sistemas herméticos e acabados, mas como procedimentos da Literatura que têm potencial de evolução constante e de geração de novos gêneros. Estes frutificam e são nutridos a partir da criação e publicação de novas obras, que somam ao gênero prévio não apenas em quantidade, mas em releituras estruturais e temáticas, e no questionamento sobre o que deve ser mantido e o que pode ser modificado ou até mesmo melhorado em um determinado grupo de obras – o que é perceptível nas distopias desde o século XX até o XXI.

A ideia do pioneirismo entre obras é brevemente abordada por Tomachevski (2013, p. 351); ele propôs que os gêneros possuem traços – elementos dominantes que organizam a composição da narrativa e que podem se conectar com quaisquer

³ *Thread*, no *Twitter*, é um procedimento de encadeamento de *tweets*, que facilita a publicação de textos mais longos do que permitia a plataforma original, de 140 caracteres.

aspectos da obra. Ele ainda promove o debate sobre os gêneros temáticos, que surgem quando uma determinada narrativa é bem-sucedida em um novo campo, pois, outras publicações seguem seus passos:

Basta que apareça uma novela que faça certo sucesso (por exemplo, policial) e logo aparecem imitações; cria-se um gênero de novelas para o qual o traço fundamental é a descoberta do crime pelo detetive, isto é, certo tema (TOMACHEVSKI in TODOROV, 2013, p. 351).

Em outras palavras, para o formalista, sempre há uma obra que pode ser considerada o berço do seu gênero, seja porque foi bem recebida pela crítica e/ou pelo público e causou uma proliferação de obras cujos autores buscaram estabelecer uma semelhança com aquela primeira; seja por esta ter alcançado uma recepção não satisfatória e provocado a criação de narrativas que a refutassem, satirizassem ou buscassem complementar as possíveis lacunas daquela primeira.

Tão relevante quanto o debate sobre gêneros é a investigação sobre a ficcionalidade. As narrativas podem ser classificadas como ficcionais e não-ficcionais. Estas apresentam temas de cunho factual, pautados em eventos reais, como fatos históricos ou biográficos; aquelas, por sua vez, são as histórias imaginárias, irreais, criativas, fabulosas e/ou fantasiosas, mesmo que não excluam a realidade de seu cerne. Reuter (2004, p. 47), com uma acepção mais convencional, apresenta a ficção enquanto instituição constituída pelas ações que os personagens desempenham em um espaço, tempo e universo determinados, e que, ao fim da leitura, é reconstruída pelo próprio leitor. Saer (2012), por sua vez, defende que:

[...] podemos afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção e que, quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito turvo de tergiversar a verdade. Quanto à dependência hierárquica entre verdade e ficção, segundo a qual a primeira possuiria uma positividade maior que a segunda, desde já, no plano que nos interessa, é uma mera fantasia moral. Mesmo com a maior boa-vontade, aceitando essa hierarquia e atribuindo à verdade o campo da realidade objetiva e à ficção a duvidosa expressão do subjetivo, persistirá sempre o problema principal, ou seja, a indeterminação existente não na ficção subjetiva, relegada ao terreno do inútil e caprichoso, mas sim na suposta verdade objetiva e nos gêneros que pretendem representá-la, já que a autobiografia, a biografia e tudo o que pode entrar na categoria de *non-fiction* – essa imensidão de gêneros que deram as costas à ficção e decidiram representar a suposta verdade objetiva – são os que devem apresentar as provas de sua eficácia. (SAER, 2012, p. 2)

Saer (2012) compreende a sutileza dos laços que unem ficção e realidade, visto que o autor da obra, seja ela literária ou não, tem a liberdade de assumir um caráter ficcional, mesmo quando registra problemas sociais e fatos cotidianos; não o faz necessariamente com o propósito de criar subterfúgios perante o real. A ficção precisa apresentar um retrato coerente da realidade que se propõe a representar em uma obra, respeitando a verossimilhança de seu universo, mas parte da vantagem de que não precisa se limitar a retratar o real: na ficção, é possível tratar tanto de aspectos naturais como sobrenaturais sem prejuízo de sua credibilidade. Ainda se pode representar a realidade com elementos insólitos e de Ficção Científica e criticar a sociedade presente com a ambientação da narrativa em um universo imaginário.

No âmbito ficcional, as distopias do século XX não possuem o componente insólito, que se tornou mais comum nas obras do gênero no século XXI. A urgência da crítica distópica novecentista está em uma análise social e política, e na abordagem de situações perfeitamente plausíveis em contextos reais, em favor da coerência interna da própria narrativa. Antes de prosseguir ao estudo da ficção distópica, discuto o Insólito ficcional e seu caráter de macrogênero, segundo Flávio García, professor da UERJ e autoridade em território nacional no trato do Insólito ficcional.

1.2 O Insólito ficcional: um macrogênero

Os textos de ficção distópica perfazem um gênero que, apesar dos estudos recentes no universo literário⁴ vem encantando leitores há gerações, por suas peculiaridades, que estimulam o debate sobre o presente e o futuro dos homens. A idealização de universos ruins demais para serem possíveis existe na literatura universal desde o século XIX, embora apenas em 1924, com a publicação de **Nós**, de levguêni Zamiátin, tenha adquirido as feições que alcançaram o século XXI. O autor russo, por sua vez, foi um dos autores mais influenciados por H. G. Wells, posto que era tradutor de suas obras para o russo e grande admirador de sua ficção. Apesar de demonstrar a influência também de **A Nova Utopia** (2015 [1891]), de Jerome K. Jerome, é em Wells que o romancista russo encontra sua fonte mais consistente.

A ficção distópica possui um valor notável, tanto literário quanto social, pelo embate entre a obediência cega a um sistema de governo e a rebelião contra essa

⁴ O primeiro teórico de quem se registram análises de textos distópicos é Keith Booker, no livro *The Dystopian Impulse in Modern Literature Fiction as Social Criticism* (1994).

regência; pelo patriotismo cego e alienação questionada pelos anti-heróis ou anti-heroínas; pela fome e miséria denunciadas; pela opressão e repressão através da violência ou pelos exageros políticos ali executados; pela gravidade das relações sociais em sistemas de exclusão mergulhados em desigualdades, em que o mais fraco sustenta o mais forte em sua posição de poder e lhe oferece força de trabalho em troca de um sustento parco.

Hilário (2013, p. 201) aponta que a Distopia é uma ferramenta radical para analisar a sociedade contemporânea, visto que investiga as consequências da barbárie em determinado(s) grupo(s) e confere, a quem lê, a possibilidade de reflexão crítica do mundo contemporâneo. Portanto, apesar de o termo ter surgido sob uma conotação negativa, oferece bases para uma crítica social ao estimular uma visão mais ampla de sociedade, política e economia, por parte de seu leitor.

A Distopia é construída sobre uma premissa negativa e ainda é considerada uma oposição à Utopia. Obras como **Admirável Mundo Novo** (2014 [1932]), de Aldous Huxley, e **1984** (2009 [1949]), de George Orwell, por exemplo, apresentam ambientação, enredo e desfecho que vão de encontro ao que foi proposto por Thomas More, em **Utopia** (2017 [1516]), obra que explora a idealização de um mundo aparentemente perfeito para se viver. O próprio More cunhou o termo “utopia”, em 1516, ao nomear desta forma a ilha em que se desenvolve a sua obra.

A Distopia herda traços da Ficção Científica, que, por sua vez, caminha junto ao Insólito Ficcional, um macrogênero composto por narrativas que abordam o que é incomum ou não-ordinário em nossa realidade. A ficção distópica pode enquadrar-se neste universo por retratar universos imaginários, por fugir aos padrões da realidade e, ainda assim, manter rigorosa verossimilhança em sua narrativa, devido às problemáticas sociais e econômicas abordadas. Novamente, ressalto que nem todas as narrativas distópicas possuem componentes insólitos, e as canônicas do século XX, sobretudo, apresentam cenários reais e possíveis, diante da nossa realidade conhecida.

Para melhor compreendê-la, parto da análise do Insólito: este abrange narrativas com elementos que fogem ao que consideramos habitual, que exaltam o que pode ser considerado incomum e que englobam os acontecimentos anormais ou sobrenaturais; ou seja, retrata tudo aquilo que contradiz os costumes, que vai de encontro ao tradicional e às regras estabelecidas no nosso mundo natural. O insólito é representado pelo extraordinário, por aquilo que não se encaixa na realidade;

compõe, portanto, um universo diferente, atípico, não natural. Abarca uma gama de universos que relatam fatos inusitados, considerados irreais, e que proporcionam ao leitor a sensação de estranhamento perante o diferente, o incomum no nosso cotidiano. Segundo García (2007):

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso (GARCÍA, 2007, p. 21).

O excerto permite a compreensão do macrogênero Insólito como um conjunto de obras cujas afinidades narrativa e ficcional são encaixadas em um mesmo parâmetro, que abrange tudo aquilo que não é comum, o diferente, que não se adequa aos padrões da realidade como a conhecemos.

A máquina do tempo (2018 [1895]) é uma obra de ficção científica, construída sobre uma premissa insólita: a da viagem no tempo guiada por seu Viajante. Na narrativa, um jovem cientista relata como desenvolveu uma máquina que o levou ao ano 801.701, quando encontrou, não uma Terra próspera, como esperava, um planeta completamente destruído pelas consequências da ação humana, egoísta e separatista. Os eventos descritos são verossímeis em seu universo ficcional e narram fatos que não podem ocorrer na nossa realidade conhecida. O mesmo vale para inúmeras obras de FC, do realismo mágico, do fantástico. Existe, portanto, uma generalidade no Insólito, que permite subdividi-lo em diferentes tipos de narrativas. Para García (2013):

[...] o termo 'insólito' tem sido empregado para nomear uma espécie de macrogênero (REIS, 2001, p. 253), tipo de arqui-estrutura [sic] sistêmica, em oposição ao sistema real-naturalista, sob o que estariam ordenados, como subgêneros (REIS, 2001, p. 263-265), aqueles que, acima, foram listados como gêneros independentes. Dessa maneira, variáveis entre si por suas singularidades, esses subgêneros se agrupariam, como tal, a partir da irrupção do insólito, comum a todos eles, funcionando como marca de sua construção narrativa e emprestando-lhes certa similaridade apropriada, que daria forma ao todo (GARCÍA, 2013, p. 36).

Os gêneros a que García (2013) se refere são o Fantástico; o Maravilhoso; o Estranho; o Realismo Mágico, Maravilhoso ou Animista; o Absurdo e o Sobrenatural, além de inúmeros gêneros híbridos que possuem eventos insólitos em seu cerne e, logo, segundo o pesquisador, podem ser considerados subgêneros de um macrogênero: o Insólito Ficcional. García dialoga com as propostas de Todorov (2014) e Tomachevski (2013), que abordam uma generalidade entre textos; esta é composta por singularidades que denotam semelhanças entre essas produções e, ao mesmo tempo, distinguem-nas de outras narrativas.

Lenira Marques Covizzi (1978) *apud* García (2013, p. 40) esclarece as distinções entre subgêneros ao destacar o elemento desestruturador da ordem, que é inerente ao Insólito: aquele que quebra as convenções socioculturais estabelecidas e rompe com a percepção habitual. Para Covizzi, o Insólito, no sentido de não crível, não usual, possui manifestações semelhantes:

A aludida constante, que batizamos de *insólito*, no sentido do não-acreditável, incrível, desusado, contém manifestações congêneres que englobamos como tal:

Ilógico	- contrário à lógica; não-real; absurdo.
Mágico	- maravilhoso; extraordinário; encantador.
Fantástico	- que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.
Absurdo	- que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito.
Misterioso	- o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.
Sobrenatural	- fora do natural ou comum; fora das leis naturais.
Irreal	- que não existe; imaginário.
Supra-real	- o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia (1978, p. 36, grifo do original).

A classificação de Covizzi explora a ideia de que existem diferentes subgêneros que se depreendem do Insólito ficcional e a categoria tem relevância, pois é quem favorece a realização da literatura fantástica. Para García (2013, p. 43), o insólito garante o efeito fundamental da concretização do Fantástico e permite sua realização no plano da ficção, seja como um gênero literário ou um modo discursivo – esta, uma tendência assumida por teóricos pós-todorovianos, entre eles, David Roas (2014)⁵.

⁵ O Fantástico como gênero literário foi amplamente explorado por Tzvetan Todorov, desde seu *Introdução à Literatura Fantástica* (2014 [1975]), no qual estabeleceu as três condições para realização do gênero, além de fazer uma análise completa, sob uma ótica estruturalista, do discurso, dos temas abordados junto ao gênero, de aspectos linguísticos envolvidos e outros fatores. Segundo seus parâmetros, muitos textos são excluídos, a exemplo

Entre os gêneros, subgêneros e vertentes abrigados sob o macrogênero Insólito, existe um elemento, considerado um gênero menor, que mistura aspectos do Fantástico e do Absurdo, segundo definição de Covizzi (1978) *apud* García (2013), mas que, veremos mais adiante, Bozzetto (2007) inclui no domínio do Imaginário: é a Ficção Científica, que aborda universos irreais, imaginários, porém dotados de um grau de possibilidade, distante da fantasia e do Fantástico; são universos que apresentam contextos nos quais a ciência e a tecnologia se desenvolveram além do que se esperava até o fim do século XIX – largamente influenciada pela inventividade e pela literatura quase profética de H. G. Wells.

1.3 O Insólito nas Distopias

O caráter insólito é relevante para a realização da narrativa distópica, não apenas pelo fluxo criativo, que se conecta ao aspecto especulativo da FC na criação de universos, personagens, espaços e tempos; apesar das fortes críticas sociais e políticas apresentadas nesses textos, aspectos que os aproximam da nossa realidade – de forma que funcionam como alertas sobre futuros inóspitos, inadequados, tão distantes do universo utópico quanto possível – o leitor precisa criar essa distância do real, enquanto o autor realiza o jogo do texto e cria metáforas e analogias, induz inferências ou faz comparações diretas para gerar a reflexão pretendida. O fator insólito é, neste contexto, necessário. Porém, a necessidade dos componentes insólitos não é defendida por Claeys (2010), para quem:

[...] devemos considerar brevemente a demarcação dos limites do conceito "distópico". O termo é usado aqui no sentido amplo de retratar visões negativas factíveis do desenvolvimento social e político, expressas principalmente na forma fictícia. Por "factível", sugerimos que nenhuma característica extraordinária ou totalmente irrealista domina a narrativa. Muito do domínio da ficção científica é, portanto, excluído dessa definição. (CLAEYS, 2010, p. 109)⁶

de *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, e textos de FC. No entanto, uma quantidade de teóricos, chamados “pós-todorovianos”, como Irene Bessière, David Roas e Filipe Furtado, negam o Fantástico como um gênero, mas adotam sua visão como um modo; os dois últimos, adiciono, incluem a Ficção Científica como narrativas de conotação também fantástica, o que será observado mais adiante, no capítulo 3 “Ficção Científica: os caminhos que levam à distopia”.

⁶ [...] we should briefly consider demarcating the boundaries of the ‘dystopian’ concept. The term is used here in the broad sense of portraying feasible negative visions of social and political development, cast principally in fictional form. By ‘feasible’ we imply that no extraordinary or utterly unrealistic features dominate the narrative. Much of the domain of science fiction is thus excluded from this definition. (Tradução minha)

É necessário considerar que o conjunto de obras analisadas por Gregory Claeys em seus estudos não abrange a quantidade de obras distópicas que inserem elementos distópicos em seu núcleo. A sua visão permite observar obras como **O conto da aia** (2017 [1985]), de Margareth Atwood, como distopias concretas. Por outro lado, Claeys (2010, p. 109), que não demonstra dúvidas sobre o papel pioneiro de H. G. Wells no impulso distópico, não considera que todas as obras do autor britânico sejam distopias, sobretudo as que se firmam sobre terreno insólito: para o pesquisador, as distopias devem ser pautadas no campo dos eventos comuns, cotidianos, corriqueiros, e não podem sofrer a interferência de elementos estranhos, sobrenaturais ou que pareçam impossíveis de se realizarem.

A contradição de seu pensamento é que, apesar desse posicionamento, Claeys (2010) credita as origens da distopia a três autores: H. G. Wells, Aldous Huxley e George Orwell. Para o teórico britânico, dentre os trabalhos de Wells, **A máquina do tempo** (2018 [1895]), **O homem invisível** (2011 [1897]) e **A Guerra dos Mundos** (2016 [1898]) são obras de Ficção científica, enquanto **A ilha do dr. Moreau** (2012 [1896]) é, para o teórico, distópica.

Gregory Claeys desconsidera que não é apenas uma atmosfera inadequada ou totalitária que configura uma distopia: há um conjunto de fatores que podem ser identificados, em maior ou menor grau. Não nego aqui o caráter distópico da obra **A ilha do dr. Moreau** (2012 [1896]), posto que ele existe. Porém, esses traços podem ser encontrados em diversas obras wellsianas lançadas ainda no século XIX, e isto inclui **A Máquina do Tempo** (2018 [1895]).

Na composição de seu primeiro romance, Wells ainda dava passos iniciais no impulso distópico britânico. O que se apreende dos estudos de Tomachevski, quanto à evolução dos gêneros, permite o esboço de uma linha temporal wellsiana, na qual existem: **A Máquina do Tempo** (2018 [1895]), com uma proposta de conotação distópica bastante influente para as obras seguintes do autor e também as de outros autores; também há a mencionada **A ilha do dr. Moreau** (2012 [1896]), na qual o leitor testemunha os experimentos cruéis de um cientista inescrupuloso junto ao Povo Animal que habitava aquele espaço; o leitor se depara com um dos grandes questionamentos distópicos: quais os limites do homem, uma vez que abandona a sua humanidade, e quais as consequências disto para a vida em sociedade? Nesta obra, não se encontra uma atmosfera distópica plena, como se vê de forma mais

desenvolvida pelo autor inglês em seu **O dorminhoco** (2017 [1899]), mas elementos componentes de uma narrativa distópica.

Claeys (2010) desconsidera os inúmeros aspectos insólitos presentes no *corpus* desta pesquisa, que serviram como suporte para as distopias posteriores, em particular, as do fim do século XX, a saber: a viagem no tempo – com o adicional de ser guiada pelo próprio Viajante, a morte do sol, a completa modificação da raça humana em duas espécies – uma delas, mais bicho do que homem.

Vida e obra, quando se trata de H. G. Wells, são relativamente indissociáveis, considerando que o autor acreditava em seu poder de provocar mudanças no mundo através de sua prosa de ficção. Sua produção era profícua, porque ele escrevia para sobreviver desde muito jovem, e publicou romances, novelas e contos profissionalmente por anos. O autor britânico defendia princípios revolucionários, se comparados ao estilo de vida vitoriano, que era repressivo e tradicionalista; ele ainda nutria o desejo da unificação do planeta em um Estado Mundial, com igualdade de condições para homens e mulheres, ricos e pobres, além de educação e saúde de qualidade para a população e também uma linguagem única, que é sugerida em vários momentos, em suas obras.

Em **A máquina do tempo** (2018 [1895]), Wells narra que o Viajante reúne em sua casa um grupo de amigos seletos, os mais eminentes na sociedade, grandes representantes de setores como a Imprensa, a Política, a Saúde, a Ciência, cada qual, na figura de um personagem tipo: o Jornalista, o Prefeito, o Médico, o Psicólogo, entre outros. O próprio Viajante elaborou e colocou em funcionamento uma máquina que lhe permitiu o deslocamento para um tempo futuro – o que simboliza a evolução, o máximo do progresso e do controle humano sobre o espaço e o tempo – porém, não previa que todo esse avanço, já possível no século XIX na narrativa, não impediria que os homens se destruíssem, graças a algo tão trivial quanto a ambição humana pelo poder. É ao enfrentar a realidade do século 800 que o Viajante percebe a grande falha no plano que parecia perfeito e infalível.

Os fatores sólitos e insólitos caminham de mãos dadas nas obras distópicas. No nosso *corpus*, por exemplo, por mais que exista o perene questionamento sobre “O que nós fizemos?”, um persistente “*What have we done to Earth?*”, que reverbera nas páginas, capítulo a capítulo, há uma grande ferramenta de transformação da realidade, que é a máquina do tempo, em si: ela é capaz de levar um observador humanista ao futuro, para que vislumbre as consequências das péssimas escolhas e

ações humanas, cujos resultados seriam experimentados nos séculos vindouros, e também para que tenha condições de voltar ao próprio tempo e reverter uma situação indesejável, dentro dos limites possíveis.

Nesse cenário de projeção da narrativa no futuro, dadas as possibilidades do século XIX, o caráter imaginativo do insólito wellsiano foi fundamental: através da máquina, do artefato que representa ali o “impossível” ou “improvável” tornado possível pela ciência, ele construiu um elo entre presente e futuro, em uma incursão real, segundo permitido pela verossimilhança da narrativa, e que apreendemos ao final. O autor ambientou o texto em um futuro apocalíptico, incerto, inóspito, inapropriado para a vida humana e repleto de ruínas e desigualdades sociais e econômicas; uma realidade totalmente reconfigurada, na qual apenas os animais mais resistentes superaram os obstáculos e sobreviveram, para honrarem a teoria da evolução de Darwin, tão presente nas entrelinhas de **A Máquina do Tempo** (2018 [1895]).

A necessidade de explorar as possibilidades de problemáticas futuras conferiu a Wells a motivação e a oportunidade para um erro “ocasional” do Viajante, quando ele, em vez de retornar ao passado, movendo a alavanca para trás, empurrou-a para a frente e deslocou-se para trilhões de anos no futuro; assim, teve acesso a um cenário ainda pior: o fim dos homens, a morte do sol e a completa devastação do planeta Terra, por fim, coberto de gelo – o que configura uma das teorias que possuía força, à época.

Por toda a obra, o discurso do Viajante deixa claro que aquele fim do planeta não ocorreu por desastres naturais inevitáveis, exclusivamente, mas que o espaço terrestre foi profundamente afetado pela raça humana, que se empenhou em uma exploração desmedida dos recursos naturais – o que causou seu esgotamento – e também sobre outros homens. Na construção da narrativa distópica, é essencial a exploração do potencial criativo para além da realidade conhecida, e também a abordagem, tanto de aspectos comuns quanto dos insólitos, para que se ampliem as possibilidades de contextos apresentados e de realidades possíveis nessas obras: afinal, não se trata de magia, sonho ou fantasia, mas de uma proposta narrativa com bases científicas.

As Distopias apresentam um foco na crítica social e política, nos efeitos da ação humana sobre sociedade e natureza – logo, em aspectos plausíveis e comuns. Existe uma preocupação com os fins escusos dos homens; com as desigualdades

sociais e econômicas que criam grandes abismos entre os grupos sociais abordados; podemos observar a crueldade humana e a alienação popular, que nos fazem refletir sobre a vida em grupo, a decadência da humanidade e o que é possível realizar no presente para que um futuro dessa natureza não se concretize em nosso mundo conhecido.

O Insólito, nessas narrativas representado pelos elementos de ficção científica que reforçam a sua ambientação em um tempo futuro, com tudo que é possível alcançar pela ciência e tecnologia, mesmo que seja em um tempo ainda inalcançável, é imprescindível por instigar no leitor o debate sobre o que ainda pode ser feito para que tal realidade se concretize com o máximo aproveitamento dos recursos oferecidos e o mínimo de danos aos homens e ao planeta. Ademais, os elementos insólitos criam um distanciamento necessário entre a realidade verificável e a realidade ficcional, de forma que é possível a autores com forte engajamento político e social, como H. G. Wells foi em sua sociedade na era Vitoriana, um relativo grau de isenção nas críticas realizadas ao sistema vigente.

A partir de agora o olhar se volta à Ficção Científica, seu contexto histórico e literário, além do recorte na Inglaterra vitoriana. Esse tipo de ficção ainda é visto por alguns teóricos como um gênero menor, por outros, como subgênero, mas com aspectos essenciais, entre eles, a alta tecnologia, que é sua maior herança legada às Distopias.

2 FICÇÃO CIENTÍFICA: OS RUMOS QUE LEVAM À DISTOPIA

No tocante ao Insólito e à Ficção Científica, H. G. Wells se destaca por sua inventividade e uma escrita que previu grandes invenções da ciência, além de seu olhar incomum sobre as coisas comuns. A sua prosa prolífica, entre romances, novelas e contos, ofereceu cenários distópicos, apocalípticos, fantasiosos, com uma escrita objetiva e embasamento científico consistente, graças à sua experiência com Thomas H. Huxley, que abordarei adiante.

Com **A máquina do tempo** (2018 [1895]), **A ilha do Doutor Moreau** (2012 [1896]), **O Homem Invisível** (2011 [1897]), **A guerra dos mundos** (2016 [1898]) e outros, H. G. Wells legou aos séculos XX e XXI uma variedade de invenções; sua prosa é uma fonte criativa que se renova a cada releitura e não parece ter prazo para esgotar. Segundo mencionado anteriormente, o caráter pioneiro nas narrativas insólitas e de ficção científica se torna menos relevante do que as contribuições que ele deixou, ao instigar um novo olhar sobre esses textos.

2.1 Ficção Científica: contexto histórico e literário

A “*Science-fiction*, como ficou conhecida e divulgada pelo mundo das mídias, é o constructo ficcional que se embasa na ciência e, até mesmo, nas expectativas de desenvolvimento tecnológico para compor suas narrativas” (SILVA, 2013, p. 63). Essas obras apresentam inúmeras possibilidades de abordagem na ficção, dificilmente possíveis ou executáveis em nosso mundo conhecido, por exemplo, viagens no tempo ou a planetas longínquos; novas tecnologias na saúde, nos transportes, nas comunicações; aparatos e universos que desafiam qualquer concepção da ciência, pois em seu universo ficcional, as tecnologias já evoluíram amplamente, em comparação a tempos remotos.

A Ficção Científica inspira narrativas ambientadas em sociedades futurísticas e/ou dimensões paralelas, que podem ter um caráter utópico (flertam com a perfeição); (pós) apocalíptico (voltado a um cenário de destruição do planeta ou extinção da raça humana); distópico (não adequado à vida, por ocasião de uma reorganização social que desfavorece apenas as classes menos favorecidas), entre outros. O ambiente futurístico, porém, é uma forma de lidar com passado e presente, como afirma Martins (2011):

A ficção científica tem a ver com a representação do presente, da “realidade” de hoje. [...] Como exercício de futurologia, a ficção científica não é lá grande coisa: afinal, é impossível escrever efetivamente sobre o futuro. Ela é mais o mapeamento da nossa inserção no mundo presente, feita de acaso como os acidentes provocados pelos acontecimentos, e de determinação, ou seja, a força considerável do transcurso do acontecido. Na ficção científica, o futuro é metáfora do presente. A obra de ficção científica, ao projetar futuros, problematiza o presente e lança luz sobre o passado. (MARTINS, 2011, p. 139-140)

Para o teórico, portanto, o olhar que lançamos sobre a Ficção científica deve considerar que as narrativas do gênero instigam o questionamento sobre os problemas sociais, políticos e econômicos anteriores àquela ambientação ficcional futura: o gênero em questão é uma forma de proporcionar ao leitor, não prever, mas observar o mundo no presente sem necessariamente ignorar o passado, posicionando-o dois passos adiante – para analisar o que já ocorreu até este ponto e para que mantenha os olhos abertos ao devir.

A Ficção científica instiga a reflexão, na literatura, no cinema, em outras linguagens e também suportes, sobre como é possível, a um só tempo, provocar boas transformações factíveis em favor do indivíduo e da sociedade, e evitar a concretização das realidades nocivas e indesejáveis ali abordadas. Este é um fator relevante de herança da FC para as Distopias.

As possibilidades criativas dentro do gênero são incontáveis. A beleza da especulação de futuro reside na possibilidade de o homem assumir uma postura crítica quanto ao seu presente e de projetar-se em um tempo futurista, de forma que esse deslocamento ficcional promova a idealização e crítica do mundo, através do distanciamento espacial ou temporal. Tal afastamento abre margens para ampliação da liberdade criativa do autor e até mesmo de seus planos utópicos ou distópicos de sociedade, de mundo. Sobre as origens da FC, De Sousa Causo (2003) relata que:

O termo ‘ficção científica’ (*science fiction*) surgiu em julho de 1929, quando Hugo Gernsback criou a revista *Science Wonder Stories*. Antes, Gernsback chamou o gênero de *scientifiction*, para designar o material empregado em uma revista anteriormente criada por ele, intitulada *Amazing stories* – a primeira revista especializada em FC (...). Ao pensar em *scientifiction*, Gernsback a definiu do seguinte modo: ‘ Por *scientifiction*, quero dizer o tipo de história escrita por Jules Verne, H. G. Wells e Edgar Allan Poe – um encantador romance entremeado de fato científico e visão profética. (DE SOUSA CAUSO, 2003, p. 51-52)

A revista *Amazing stories*, mencionada acima, apresenta três escritores como os criadores da Ficção Científica: o americano Edgar A. Poe, autor de **Mellonta Tauta** (1849); além de Julius Verne, com **Vinte mil léguas submarinas** (1869) e H. G. Wells, com as obras citadas anteriormente neste trabalho, entre outras. Apesar disso, a primeira obra deste gênero é **Frankenstein** (2017 [1818]), de Mary Shelley. Verne e Wells possuem uma vasta produção literária no gênero e se destacaram produzindo literatura voltada à especulação do futuro, aos avanços da ciência, e/ou ao fim do mundo como o conhecemos – o que a própria Shelley também o fez em **O Último Homem** (2007 [1826]).

2.2 A Ficção Científica na Inglaterra

Com Mary Shelley e H. G. Wells, nas terras inglesas se desenvolveram os primeiros escritos denotando uma visão mais voltada à ciência do que à fantasia e ao Fantástico, que foi dominante até o século XIX. Existem pensamentos divergentes sobre qual dos autores britânicos teria sido o pioneiro na Literatura de ficção científica, mas a verdade é que os legados de ambos deixaram contribuições importantes para a posteridade; Shelley, com seu caráter desafiador à sociedade tradicionalista e uma visão apocalíptica de mundo, além da ideia de pragas pandêmicas; Wells, com sua inventividade e o caráter visionário que derramava sobre os seus escritos, além de sua visão criativa sobre as máquinas e o alcance do homem em séculos posteriores. Para Stableford (1995):

Victor Frankenstein pode ser considerado um primo literário distante dos vilões diabolicamente inspirados (ou aparentemente diabólicos) dos romances góticos clássicos, mas sua personalidade e suas ambições são muito diferentes (...), ele realiza uma mudança decisiva da direção quando decide que é a ciência moderna, e não mágica antiga, que vai abrir os portais de sabedoria para os estudiosos de sua geração e das futuras. Em virtude deste movimento, Frankenstein começou a exploração do território especulativo em que nenhum autor anterior havia penetrado (apesar de que não era seu propósito inicial). Por esta razão, o romance é mais adequadamente discutido como um trabalho pioneiro de ficção científica (...) e um que faz desserviço considerável para a imagem da ciência como instrumento de progresso humano. (STABLEFORD, 1995, p. 47-48)⁷

⁷ Victor Frankenstein might be regarded as a distant literary cousin of the diabolically-inspired (or seemingly diabolical) villains of the Classic Gothic novels, but his personality and his ambitions are very different (...), he

No clássico de gótico e terror, o estudante de ciências naturais Victor Frankenstein demonstrava curiosidade pelo milagre da criação da vida, e teria descoberto o segredo dessa gênese, apesar de não contar claramente o processo em seu relato; ele criou uma criatura diferente do que esperava. A história foi escrita entre 1816 e 1817 e publicada pela primeira vez em 1818, com prefácio de Percy Shelley, o que motivou a crença de que ele a escrevera. A versão aceita como oficial é a terceira, de 1831, finalmente creditada a Mary Shelley – o que não podia ocorrer à época de sua primeira publicação: era comum autoras publicarem de forma anônima, pois existia, então, a crença de que as escritoras não seriam aceitas tão bem pelo público quanto os escritores⁸, um preconceito estendido ao século XX.

Frankenstein (2017 [1818]) é relevante no contexto da FC pois é a primeira obra de que se tem registro a afastar-se dos acontecimentos e processos mágicos para retratar um grande feito baseado em uma descoberta científica, isenta de elementos sobrenaturais. Segundo mencionado por Stableford (1995, p. 48), a obra de Shelley não tem conexão ficcional com eventos mágicos: estes não regem as leis da narrativa em questão – caso em que ela estaria no domínio do Maravilhoso, pressupondo-se a aceitação do personagem e do leitor, daqueles acontecimentos.

A Ficção científica pode ser considerada um tipo de maravilhoso científico, com influência do maravilhoso instrumental⁹: “Aqui, o sobrenatural é explicado de uma maneira racional mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece” (TODOROV, 2014, p. 63). A obra **Frankenstein**, na verdade, mostra fatos que foram conduzidos por inovações científicas e tecnológicas, portanto, é considerada a primeira obra de FC da história. Este pensamento, porém, não é apoiado por Hobsbawn (1995). Para este:

undertakes a decisive change of direction when he decides that it is modern science, not ancient magic, that will open the portals of wisdom for scholars of his and future generations. By virtue of this move, *Frankenstein* began the exploration of imaginative territory into which no previous author had penetrated (although that was not its initial purpose). For this reason the novel is more aptly discussed as a pioneering work of science fiction (...) and one which does considerable disservice to the image of science as an instrument of human progress. (Tradução minha)

⁸ LEPINE, Kristen. Mary Shelley and her inner Frankenstein. *Historic heroines*. Mai/2016. Disponível em: <http://historicheroines.org/2016/05/17/mary-shelley/>. Acesso em 25 Jul. 2018.

⁹ Este tipo de maravilhoso para Todorov, preza pela abordagem de *gadgets* ou pequenos artefatos, peças engenhosas, avanços técnicos aparentemente impraticáveis na época retratada na obra, mas plausíveis, ao final, segundo Todorov (2014, p. 62)

O gênero [ficção científica], antecipado por Júlio Verne (1828-1905), foi iniciado por H. G. Wells (1866-1946), no finzinho mesmo do século XIX. Embora suas formas mais juvenis, como os conhecidos westerns espaciais da TV e da tela grande, com cápsulas cósmicas em lugar de cavalos e raios de morte em lugar dos trabucos de seis balas, continuassem a velha tradição de aventuras fantásticas com engenhocas high tech, na segunda metade do século as contribuições mais sérias ao gênero se inclinaram para uma visão mais sombria ou pelo menos ambígua da condição humana e suas perspectivas (HOBSEAWN, 1995, p. 511).

O historiador britânico não atribui a Shelley as primeiras raízes da FC, mas a H. G. Wells; talvez menos por desmerecer aquela autora do que por uma avaliação da prosa wellsiana como inovadora e seminal, em matéria de especulação do espaço, do tempo e da vida em outros planetas; seja pela ideia de um cientista capaz de viajar ao futuro livremente em sua máquina, como ocorre em **A máquina do tempo** (2018 [1895]), seja pela ideia de uma invasão marciana voltada ao extermínio da população da Terra, como em **A guerra dos mundos** (2016 [1898]); quem sabe, pela troca de corpos com ajuda de um artefato que pode ser um elixir de laboratório ou poção mágica, como acontece em “The Story of the Late Mr. Elvisham” (2014 [1896])¹⁰; ou mesmo os experimentos de um cientista exilado e antiético em animais, como em **A ilha do dr. Moreau** (1896), entre tantas outras possibilidades exploradas pelo olhar arguto e a escrita objetiva de H. G. Wells.

Também para Silva (2013, p. 63), é Wells o fundador da Ficção científica, precursor do que hoje sabemos do gênero, e ele é dotado de um olhar utópico de que outros autores e autoras carecem, a exemplo de Verne e Shelley.

Embora exista a possibilidade de que estudos posteriores identifiquem obras representativas da FC em um período anterior ao século XIX, aqui convenciono que o gênero, segundo mencionado acima, se desenvolveu na Inglaterra, a partir da publicação de **Frankenstein** (1818), de Mary Shelley. A obra da autora inglesa é uma das mais influentes do século XIX para a FC contemporânea. Em 1895, Wells lançava **A máquina do tempo**, na qual, segundo Dyson (1998, p. 16), o autor despejou “sua angústia pessoal e distanciamento científico, sua compreensão passiva da alma humana individual e sua compreensão impiedosa da espécie humana”, visto que o homem estaria fadado a fracassar, ainda que não por um apocalipse mundial, por suas próprias fraquezas: como um experimento comprometido, que é o ser humano,

¹⁰ Na tradução de 2014, de Bráulio Tavares, o título do conto em português é “A história do falecido Sr. Elvisham”

estas se referem não apenas às tragédias externas que o ameaçam, mas às suas próprias fragilidades internas. Essas fraquezas, porém, se estendem para além do âmbito biológico e atingem o sociológico.

É sabido que H. G. Wells e os membros da Sociedade Fabiana¹¹ alimentavam ideais e ações que se pautavam na luta e no desejo por igualdade social: as obras do autor inglês podem ter sido também responsáveis pela evolução na consciência social surgida em meio à população inglesa entre fins do século XIX e metade do século XX. Dyson (1998, p. 16), porém, ressalta que após a morte do autor, ampliaram-se as desigualdades sociais e as discrepâncias no sistema de classes inglês, um retrocesso indesejado.

Disparidades sociais ilustram um componente relevante em narrativas de ficção científica, particularmente quando se fala nas distopias, considerando a relação existente entre as parcas condições de vida em sociedade e os grandes avanços científicos que não favorecem igualmente todas as classes e setores, uma herança do *High tech, Low Life* do movimento *Cyberpunk*¹². Existe uma ressonância dos aspectos científicos e tecnológicos e também das possibilidades criativas que as obras do gênero oferecem. A Ficção Científica, segundo Mann (2001):

[...] é uma forma de literatura fantástica que busca retratar, em termos racionais e realistas, tempos futurísticos e ambientes que diferem dos nossos. No entanto, mostra estar consciente das preocupações dos tempos em que é escrita e proporciona um comentário implícito sobre a sociedade contemporânea, explorando efeitos materiais e psicológicos que qualquer tecnologia nova pode ter sobre ela. Todas as mudanças que encontrarem seu lugar na sociedade em foco, bem como quaisquer acontecimentos futuros que sejam extrapolados, deverão ter fundamento em uma teoria, científica ou não, encarada de forma comedida e considerada. Autores de ficção científica utilizam universos estranhos e imaginativos como um campo de prova para

¹¹ A Sociedade Fabiana ou *Fabian Society*, é a mais antiga *think tank* da Grã-Bretanha, termo que pode ser associado a uma “fábrica de ideias”. Fundada em 1884, a sociedade está na vanguarda do desenvolvimento de ideias políticas e políticas públicas de esquerda há mais de 130 anos. Atraiu alguns dos mais eminentes pensadores de esquerda do fim da era vitoriana, e contava com nomes relevantes, como os escritores George Bernard Shaw, Leonard e Virginia Woolf, H. G. Wells, Annie Wood Besant e Bertrand Russell. O grupo estimulou o aumento da atividade socialista na Inglaterra, e preferia utilizar-se de sindicalismo e do poder do governo para mudar a sociedade, em vez de manifestos violentos. IN: FABIAN SOCIETY. Our History. Disponível em <https://fabians.org.uk/about-us/our-history/>. Acesso em 25 jul. 2018.

¹² “High tech, low life”, em inglês, refere-se a “Alta tecnologia, vida ruim”. Uma vez que o movimento *cyberpunk* não é foco deste trabalho, porém é clara a sua influência nas narrativas distópicas, aqui cabe uma explanação. Segundo Miranda (2016, p.28), no início dos anos 1980, a era da informação na FC chegou de mãos dadas com profundas transformações sociais. Nessa década, surgiu o *cyberpunk*, que se manteve fiel a essa temática, às consequências do desenvolvimento tecnológico no âmbito social, e apresentou nomes como William Gibson e Bruce Sterling entre seus representantes renomados.

novas ideias, examinando em forma plena as implicações de qualquer noção que propuserem. (MANN, 2001, p. 6)¹³

A Ficção Científica, portanto, busca alcançar a verossimilhança na narrativa ao relatar acontecimentos de um tempo fictício, futurístico ou em dimensões paralelas, e que apresenta muitas diferenças, quando comparado a este tempo e esta realidade. O gênero se debruça sobre os avanços tecnológicos desmedidos e que se superam a cada novo desafio proposto.

Para Cardoso (2006, p. 21), a ciência e a tecnologia foram os pilares necessários à *Science Fiction* para surgir e se manter como gênero nos livros, no cinema, nos quadrinhos e em outros suportes. Por outro lado, apesar de o universo de uma obra de FC ser verossímil e aceitável para o leitor em um segundo momento, após a sua ambientação naquele universo, não há expectativa sobre seu estilo: o leitor já espera que a narrativa de ficção científica apresente elementos surpreendentes, sejam eles pontuais ou no eixo central na obra; a antecipação existe em função do que distingue a trama das suas semelhantes. O debate que sugiro é sobre as diferentes possibilidades de criação e/ou de resolução de conflitos apresentadas nessas narrativas: o que virá a seguir em determinada narrativa será previsível ou inovador? Existirá mais alguma tecnologia que se destacará de tudo que já é conhecido nesse tipo de ficção?

Frost (2013) fala do conceito de *novum*, de Darko Suvin:

Um aspecto fundamental da teoria de Suvin é o conceito do *novum*. O *novum* é literalmente “a coisa nova” que cristaliza a “diferença entre o mundo da ficção e... o mundo real do lado de fora”. O monstro de Frankenstein é um exemplo de um *novum*, assim também naves espaciais, máquinas do tempo ou qualquer outra realidade ficcional tornada estranha pela adição de um mecanismo narrativo contraintuitivo, mas plausível, que permite o funcionamento da própria história. A concepção de ficção científica de Suvin é de um conjunto de mecanismos narrativos inter-relacionados que dependem da capacidade do público em reconhecer esse mecanismo sem entender completamente o efeito que produz. (FROST, 2013, s/p)¹⁴

¹³ “SF is a form of fantastic literature that attempts to portray, in rational and realistic terms, future times and environments that are different from our own. It will nevertheless show an awareness of the concerns of the times in which it is written and provide implicit commentary on contemporary society, exploring the effects, material and psychological, that any new technologies may have upon it. Any further changes that take place in this society, as well as any extrapolated future events or occurrences, will have their basis in measured and considered theory, scientific or otherwise. SF authors will use their strange and imaginative environments as a testing ground for new ideas, considering in full the implications of any notion they propose.” (Tradução minha)

¹⁴ A key aspect of Suvin’s theory is the concept of the *novum*. The *novum* is literally “the new thing” that crystallises the “difference between the world of fiction and ... the real world outside”. Frankenstein’s monster is

O elemento *novum*, portanto, confere alicerce aos textos do gênero: ele permite a execução de criações que são plausíveis, factíveis, nessas narrativas, graças à ciência. O *novum* proposto por Darko Suvin¹⁵ precisa gerar um estranhamento inicial e aguçar a curiosidade do leitor ou expectador de Ficção científica, ainda que este não entenda completamente como aquilo é possível, e compor um panorama claro que diferencie as realidades interna e externa à obra.

A respeito do gênero, Miranda (2016, p. 17) afirma que a FC não lida com uma ciência em sentido literal, ou totalmente possível, mas utiliza um discurso científico para esclarecer dois aspectos: a situação em que se encontra aquele universo e qual é a função desempenhada pela tecnologia na sociedade ali representada. Bozzetto (2007), por sua vez, afirma que:

Como ficção, a FC provém do imaginário, e distingue-se do gênero Fantástico, que se refere ao inimaginável. E isto, ainda que a FC por vezes encene situações de terror – pense, por exemplo, na série *Alien* – e que os leitores facilmente passem de um domínio a outro. A FC se diferencia também da fantasia, que pertence ao Maravilhoso, no qual o saber dominante se relaciona ao conhecimento e ao uso de magia. (BOZZETTO, 2007, p. 8)¹⁶

Aqui, Bozzetto (2007) estabelece, ainda que de forma breve, distinções claras entre os campos do Fantástico, da FC e do Maravilhoso. Atenho-me aos dois primeiros: a) O francês aponta a FC como pertencente ao domínio do imaginário. Para Castro (2007, p. 58), o elemento ficcional, compreendido como circulação do imaginário, atua também na realidade que abrange o leitor; ainda é possível suscitar o imaginário pela experiência do não-dito e o “mundo ficcional é uma oportunidade para romper os horizontes limitados de expectativas que o leitor possa ter do texto, do mundo extratextual e de si mesmo” (CASTRO, 2007, p. 58).

one example of a *novum*, so too spacecraft, time machines or any other fictional reality made strange by the addition of a counter-intuitive yet plausible narrative mechanism that allows the functioning of the story itself. Suvin's conception of science fiction is of a set of inter-related narrative mechanisms that rely on the audience's ability to recognise that mechanism without fully understanding the effect it produces. (Tradução minha)

¹⁵ As considerações sobre o *novum* podem ser encontradas em: SUVIN, Darko. *Metamorphoses of science fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven, CT: Yale University Press, 1979.

¹⁶ « En tant que fiction, la SF relève de l'imaginaire, et se distingue en cela du genre fantastique, qui renvoie à l'inimaginable. Et ceci, même si la SF met parfois en scène des situations d'horreur - pensons par ex. à la série des *Alien* -, et si les lecteurs passent facilement d'un domaine à l'autre. La SF se différencie également de la fantasy, qui relève d'un merveilleux où le savoir dominant est celui de la connaissance et de l'utilisation de la magie » (Tradução minha)

A reflexão de Castro se aproxima da Ficção científica, posto que ela é uma forma de quebrar barreiras na ficção, e se fortifica como uma literatura de especulação, com poder de explorar a realidade e o ficcional, com total liberdade de imersão no imaginário. Existe uma fundamentação no universo real e nos avanços científicos e tecnológicos, neste caso. Não há limites para a imaginação, porém, isenta-se o sobrenatural.

O Fantástico, por sua vez, segundo Bozzetto (2007) se distingue do imaginário por estar no terreno do inimaginável e possui bases em Todorov (2014, p. 30); ele apresenta como leitores são conduzidos ao centro do Fantástico: pela apresentação, no universo fictício plausível, de um elemento impensável para aquela realidade conhecida: o grau do sobrenatural na narrativa é superior, neste caso. Embora o evento fantástico ocorra em um universo factível – e por isso traga o espanto e a hesitação sobre a natureza do fato – este acontecimento se distingue do imaginário da ficção científica por apresentar menos frequentemente o fator sobrenatural entre suas linhas. Neste gênero, as inúmeras possibilidades de concretização de fatos por meio da ciência e da tecnologia provocam no leitor o sentimento de hesitação que pode ou não ser compartilhado por quem está lendo.

Em **A máquina do tempo** (2018 [1895]), ainda classificada como obra de ficção científica por teóricos como Claeys (2010, p. 109), os demais membros do círculo de confiança do protagonista – ao qual o narrador se refere apenas como o “Viajante no Tempo” – estão em permanente tensão sobre a realidade ou irreabilidade da máquina que seu amigo inventara.

Um certo grau de ambiguidade é sugerido pelo ponto de vista escolhido para a narrativa, o que estimula a fantasticidade do texto, embora não seja suficiente para classificá-lo como fantástico. Wells flerta com o fantástico todoroviano em outros textos, a exemplo do conto “O país dos cegos”, no qual existe uma forte ambiguidade entre natural e sobrenatural a respeito da cegueira que atingiu a população do Vale dos Cegos, e das razões porque este mesmo Vale foi destruído após uma avalanche supostamente natural.

A primeira obra de Wells foi considerada distópica posteriormente, o que não a afasta de seu tom original, pois o caráter tecnológico e científico da ficção científica conferiu sua herança às distopias. Da mesma forma, **Frankenstein** (2017 [1818]), de Mary Shelley, caminhou entre o gótico e o terror, antes de ser considerada uma obra de ficção científica. No jogo da teoria, em que ela revê a si mesma, essa

reclassificação de Wells, em particular, abriu uma tensão não apenas entre FC e Distopia, mas considera quais tons de utópico e (pós) apocalíptico estão presentes na obra, e qual seria a melhor categorização do primeiro romance de Wells no século XXI, quando a teoria da Ficção distópica começa a adquirir profundidade.

Os excêntricos personagens de H. G Wells eram posicionados em estado de inquietação plena quanto ao futuro e à possibilidade de alcançá-lo por uma máquina do tempo, ainda que de forma controlada pelo viajante, de enfrentar o desconhecido, e à chance de aquilo ser verdade ou não; inexistia uma definição, a princípio, sobre haver uma explicação racional e aceitação total do experimento. Em dado momento, o próprio protagonista se questiona se aquilo não teria sido tudo um sonho (WELLS, 2018, p. 150). A dúvida se estende ao leitor, que só percebe o desfecho da ação junto aos personagens principais.

Miranda (2016, p. 19) apresenta um histórico da Ficção Científica. Ela menciona a literatura da Modernidade, que foi influenciada pelas transformações políticas e socioeconômicas ocorridas no continente europeu e posteriormente em todo o mundo, desde as Revoluções Francesa e Industrial; fala também da Era Dourada, que trouxe a *pulp fiction*¹⁷; e, ainda, do crescimento do gênero nas décadas de 1930 a 1950, quando houve uma grande quantidade de publicações de textos de FC abordando invasões de seres de outros planetas, inspirados por **A guerra dos mundos** (2016 [1898]), de Wells. Já a partir dos anos 1950, ou do início da “New Wave”, como essa era ficou conhecida, também despontaram os temas sociais e a maior interação entre homem e máquina, ciência e tecnologia. Desde então, muitas vertentes se desenvolveram a partir do gênero, e algumas delas ganharam tanta força que, hoje, podem ser consideradas independentes, entre elas, a Distopia.

Ao falar de literatura distópica, não posso excluir dois outros gêneros que existem em comunhão com o primeiro e com o qual possuem uma relação simbiótica e positiva para os envolvidos: a ficção utópica e a (pós) apocalíptica. A primeira ofereceu o alicerce necessário à distopia para que se erguesse e se sustentasse, afinal, como seria possível idealizar um mundo imperfeito demais para ser habitável, sem a concepção de um mundo que é ideal demais para ser possível?

¹⁷ As *pulp magazines* eram publicações feitas em papel menos dispendioso, com polpa de celulose – eis a inspiração para o nome. Surgiram a partir de 1900, e substituíram as suas predecessoras, os folhetins, as *penny dreadfuls*, entre outros, segundo De Sousa Causo (2014).

Ainda há a ficção (pós) apocalíptica, com o termo inicial entre parênteses para permitir que contemple os dois tipos possíveis de textos associáveis a ela: histórias iniciadas em um mundo que já passou claramente por um evento apocalíptico e também histórias que vão abordar esse evento como um de seus principais conflitos, antes que seus principais personagens tenham de lidar com as consequências dele. É o que abordo a seguir.

3 PERSPECTIVAS TEÓRICAS DAS LITERATURAS UTÓPICA E (PÓS-) APOCALÍPTICA

Apesar de muitas obras hoje consideradas distópicas já terem sido classificadas como obras de FC, a Distopia é mais do que um desmembramento da literatura de ficção científica, posto que seu alicerce se encontra nas narrativas Utópicas e (Pós) apocalípticas. A partir de agora, farei uma distinção entre três tipos de ficção que fazem parte do repertório de H. G. Wells: Utopias, (Pós) Apocalíptico e Distopia.

3.1 A Ficção Utópica

O termo “utopia” já se consolidou na literatura, graças a Thomas More, filósofo inglês que o cunhou em 1516; desde então, evoluiu como conceito e gênero literário, é aceito e empregado nas mais diferentes esferas do conhecimento. É improvável que se desconheça o que é um plano ou um ideal utópico, seja no cinema, nos jogos, nos quadrinhos ou em outras artes, linguagens e suportes.

O vocábulo “Utopia”, segundo Vieira (2010, p. 3) é um neologismo, criado no século XVI por Thomas More, que com ele batizou a ilha fictícia de sua obra e também o título desta, publicada pela primeira vez em 1516. No livro, o autor narra a vida na ilha de Utopia, que fica afastada do continente europeu e é habitada por uma sociedade ficcional que pode ser considerada perfeita segundo o ponto de vista adotado, sem desigualdades perceptíveis e que pressupõe o bem-estar da população como um todo. O livro foi um modo de More tecer críticas firmes à economia e política europeias de então, chamando a atenção para a necessidade de se restaurar a paz e o equilíbrio daquela sociedade. Segundo Pavlovski (2012):

Etimologicamente, o vocábulo foi derivado do grego *utopus* e tem o significado de lugar nenhum ou lugar inexistente. Outros termos podem ser associados a essa análise etimológica com base na (*sic*) similaridades das raízes semânticas: *Udetopia* como o lugar de nenhum tempo e *Eutopia* como o espaço de realização individual e conquista da felicidade (PAVLOVSKI, 2012, p. 16).

A palavra “Utopia” mudou de sentido algumas vezes, no seu processo de dicionarização, e foi adotada por pesquisadores das áreas mais diversas, cada qual utilizando-a segundo seus interesses e estudos específicos. O termo ainda se tornou base para a formação de novas palavras e conceitos, entre eles, apresenta Vieira (2010, p. 5-19):

1. **Eutopia**, que representa o “Bom Lugar”¹⁸;
2. **Anti-utopia**, aquela que critica seu passado e uma imagem congelada do presente nos textos utópicos, com um futuro e progresso que inexistem nessas narrativas, uma vez que a sociedade ideal foi alcançada¹⁹;
3. **Eucronia**, ou o “bom lugar no futuro”²⁰. O termo teria surgido graças a uma mudança de mentalidade, encabeçada pela visão de mundo otimista que prevaleceu na Europa, durante e após o Iluminismo;
4. **Heterotopia**, um termo *a priori* usado na Medicina, como referência ao deslocamento de órgãos no corpo humano, até que Michel Foucault o utilizou fora desse contexto. Espaços heterotópicos apresentam uma ordem completamente diferente/oposta à dos espaços reais. Heterotopias representam um tipo de paraíso para seus protagonistas e frequentemente estão em suas memórias, sonhos ou em lugares que, por algum motivo, estão fora do alcance do sistema vigiado e que normalmente prevalece nessas sociedades²¹.
5. **Hiperutopia**, a abordagem de universos em que se conta com um conjunto de textos conectados por links de *Internet*; esse estilo força o leitor a lidar com os problemas da leitura multilinear, da abolição da ideia de centro e margens, bem como de todas as formas de hierarquias²².

¹⁸ Vieira utiliza, em seu artigo, a expressão “The good place”, ao se referir a Eutopia. Segundo a teórica lusitana, o termo tem considerável proximidade em sua formação e sentido com a Utopia “the non-place” (Ou o “não-lugar”).

¹⁹ “Such utopias reject their past (faced as anti-utopian), offer a frozen image of the present, and eliminate the idea of a future from their horizon: there is no progress after the ideal society has been established” (Tradução minha)

²⁰ “[...] eucronia, the good place in the future. [...] The birth of eucronia was due to a change of mentality, presided over by the optimistic worldview that prevailed in Europe in the Enlightenment.” (Tradução minha)

²¹ “When the French theorist Michel Foucault used the term heterotopia out of the context of medical usage, it had already been deneologized in that field; as it was new only insofar as it was being used in a different context, the word heterotopia can be classified as a diaphasic neologism. Heterotopian spaces are spaces that present an order which is completely different – even opposite – to that of real spaces. Within the context of dystopian literature, heterotopias represent a kind of a haven for the protagonists, and are very often to be found in their memories, in their dreams, or in places which, for some reason, are out of the reach of the invigilation system which normally prevails in those societies.” (Tradução e adaptação minha)

²² “By adopting the logic of the narrative construction of hyperfiction, utopia has in fact transformed itself into something that can best be described by a derivation neologism: hyperutopia. Posted on the Internet and relying

6. **Distopia**, narrativas ambientadas em universos que seriam “ruins demais para serem praticáveis”, o que é desenvolvido no próximo capítulo.

Utopia (2017 [1516]) é a obra pioneira do gênero utópico para Peschel (2015, p. 1). Em grego, a união de seu prefixo U-, de negação, mais o radical TOPOS, que significa “lugar”, é um vocábulo que designa, para vários povos e culturas, o que se considera um “não-lugar”, algo impossível de existir, pois não há viabilidade de execução, na prática, para um ideal utópico de sociedade – ou seja, para a execução de um plano de reestruturação econômica, política e social e que favoreça a comunhão de todos os bens entre todos, a impossibilidade de acúmulo de riquezas e a convivência pacífica entre todos os habitantes de uma dada sociedade.

A obra de More se aproxima da ideia de Eutopia, ao retratar uma sociedade que é definida como perfeita e harmônica, aparentemente isenta de quaisquer distinções socioeconômicas, classes sociais ou cargos políticos que separem as pessoas por credo, raça, cor ou qualquer outro aspecto; a população prioriza o comunismo em detrimento da propriedade privada: compartilha tudo o que possui com seus semelhantes; não há diferença de vestimentas, logo não se pode invejar o que pertence ao outro; todos são aparentemente iguais. Este universo com ares de perfeição, sem falhas observáveis, que adotou um modo mais adequado de viver, é utilizado por Thomas More como um instrumento de crítica à sociedade inglesa do século XVI, aos numerosos nobres ociosos no governo, enquanto a população enfrentava a pobreza e desemprego, haja vista a quantidade de camponeses que migraram para as cidades, em busca de trabalho, ao fim da Idade Média.

As utopias refletem o ajustamento e aceitação de grupos sociais ao ambiente em que se estabeleceu um plano supostamente perfeito, mas que permite os seguintes questionamentos: Para quem, de fato, esse plano é perfeito? Em que medida a obrigação de compartilhar tudo o que você tem não é um ataque à liberdade individual?

Para Claeys (2010, p. 108), assim como o terrorista de uns pode ser o herói de outros, o que é Utopia para alguém é uma Distopia para outra pessoa²³. Em outras palavras, existe um limite sutil entre utopias e distopias. Pavlovski (2012, p. 30)

on an assemblage of texts connected by Internet links, hyperutopia forces its reader to deal with the problems of multilinear reading, of the abolition of the idea of centre and margins, as well as of all forms of hierarchies. (Tradução e adaptação minha)

²³ There is of course something in the argument that, just as one person's terrorist is another's freedom-fighter, so is one person's utopia another's dystopia. (Tradução minha)

classifica a Distopia como uma sátira ao utopismo, uma visão mais crítica e abrangente, que problematiza o cenário de idealização social proposto pelas Utopias. Para o autor, os sistemas utópicos são dotados de um tom homogeneizador e totalitário em sua natureza de projeto social. Dialoga, portanto com Figueiredo (2009), quando esta menciona que:

[...] as utopias parecem mais distópicas do que efetivamente utópicas. Oferecem um mundo melhor em troca da repressão dos sujeitos, escondem um autoritarismo latente em nome de um projeto aparentemente coletivo, mas que pode converter-se no controle de poucos sobre uma massa devidamente reprimida e condicionada. (FIGUEIREDO, 2009, p. 357)

É no condicionamento das massas que se encontra a maior falha desse grande plano utópico. Chauí (2016, p. 30) aponta que “em grego, *tópos* significa lugar e o prefixo ‘u’ tende a ser empregado com significado negativo, de modo que utopia significa ‘não lugar’ ou ‘lugar nenhum’”. Existe, portanto, também nas utopias um aspecto negativo, contraditório, naquele que se propõe a ser um “mundo perfeito” ou “bom demais para existir”: o sistema é criado de forma que haja igualdade e produção compartilhada entre todos os cidadãos, porém, revela-se uma ferramenta sutil de controle da população, de regulamentar a forma como os membros de determinado grupo social devem agir.

Utopia tem raízes em *A República*, de Platão, obra que o influenciou quanto à sociedade ideal, com comunhão de bens, gestão harmoniosa e livre de conflitos ou interesses individualistas. Em *A Utopia*, More escuta o relato do amigo Rafael Hitlodeu, um navegador português que, em suas viagens ao lado de Américo Vespúcio, descobriu a ilha de Utopia, um lugar que o encantou, enquanto viveu entre os utopianos, e que representava o oposto do que ocorria na Inglaterra, naquele período, eles debatem em muitos pontos, porém o interlocutor não concorda sempre com a visão de Rafael:

‘É essa a razão’, respondeu Rafael, ‘pela qual eu dizia que não há lugar para a filosofia junto aos príncipes.’
 ‘Na verdade, até há’, eu disse. ‘Mas não para a filosofia acadêmica, que pensa explicar todas as coisas, e sim para a filosofia política, que conhece seu lugar na cena teatral, e, adaptando-se a isso, à história que tem nas mãos, representa com decoro e elegância as partes que lhe cabem. Essa é a filosofia que se deve usar [...] Se não podem ser arrancadas pela raiz as opiniões perversas, se não se consegue [sic]

remediar os vícios aceitos pelo uso por meio da deliberação da alma, a república não pode ser, por isso, abandonada, pois não se deve abandonar um barco na tempestade apenas por não se poderem controlar os ventos' (MORE, 2017, p. 75)

O excerto expressa que More rebate a visão de Rafael quanto à participação dos sábios na política da corte, e este é apenas um de seus pontos de divergência. No diálogo, o autor ainda incita que, não sendo possível que todas as instituições sejam boas, é salutar reduzir a sua malignidade, e que não seria possível tornar boas todas as coisas, sem tornar boas todas as pessoas (MORE, 2017, p. 77). *A Utopia* retrata uma sociedade planejada, com a certeza da aceitação plena de todas as instituições e regras, com uma regulação dos impulsos individuais que visa ao bem comum, e na qual é impossível haver conflitos. Tão boa, justa e adequada que é impossível de existir. A utopia tem um forte caráter político, uma de suas grandes heranças para a Distopia. Para Jameson (2005):

A utopia sempre foi uma questão política, um destino incomum para uma forma literária: no entanto, assim como o valor literário da forma está sujeito a dúvida permanente, também seu status político é estruturalmente ambíguo. (JAMESON, 2005, p. xi)²⁴

Jameson (2005) avaliou as Utopias pela sua natureza política, que prima pela coletividade e pelas relações de autoridade e poder em grupo. O aspecto político herdado das utopias pode ser verificado nas distopias, em particular na reconfiguração social e nos jogos de poder estabelecidos quando uma nova ordem determina o início de seu regime totalitário. A forma como Thomas More utilizou *A Utopia* (2017 [1516]) para criticar a Inglaterra tudoriana e também o rei e seu amigo, Henrique VIII, nos faz refletir sobre como ficção e realidade são separadas por um fio tênue, nas obras utópicas – e, portanto, também nas Distopias.

A Política, como é compreendida no Ocidente, teria surgido entre gregos e romanos, até onde se tem registro, para assegurar que houvesse estabilidade no meio social, e confirmar que as associações são superiores às individualidades humanas, segundo Aristóteles (2017):

²⁴ Utopia has always been a political issue, an unusual destiny for a literary form: yet just as the literary value of the form is subject to permanent doubt, so also its political status is structurally ambiguous. (Tradução minha)

Ora, aquele que não pode viver em sociedade, ou que de nada precisa por bastar-se a si próprio, não faz parte do Estado; é um broto ou um deus. A natureza compele assim todos os homens a se associarem (...) se o homem, tendo atingido a sua perfeição, é o mais excelente de todos os animais, também é o pior quando vive isolado, sem leis. [...] (ARISTÓTELES, 2017, p. 20-21)

Sobre o Estado, segundo Aristóteles, recai a manutenção da ordem social, que deve ser respeitada a qualquer custo. A necessidade de organização em sociedade sob figuras de autoridade surge com um propósito positivo, organizacional, porém provoca a disputa pela manutenção desse poderio. Logo, o que anteriormente possuía um caráter de auxílio para o convívio harmônico em sociedade se transforma em um jogo de poder.

Esta desestruturação, a desestabilidade provocada pelos jogos de poder e controle pela força de um grupo sobre outros confere um dos mais importantes traços legados às distopias. Nesse contexto, dúvidas são implantadas sobre: a possibilidade de uma coexistência harmônica entre os indivíduos; a ausência de um sistema de autoridades plenamente definido; e a falta de um sistema de poderes distribuídos igualmente; além disso, a possibilidade de execução de um projeto supostamente perfeito de sociedade.

Cada indivíduo é um ser complexo e é impraticável tentar encaixá-lo em um padrão de convivência que ele não deseje respeitar: isto permanece no plano utópico, posto o sentido que o termo adquiriu e mantém até os presentes dias: é um projeto que inexistente. Todo ser humano carrega em si anseios de poder, alguma malícia, desejos escusos e uma individualidade da qual sente que não tem obrigação de abdicar, em favor do grupo; quando inferimos que o homem não apenas carece dessas condições, como também de um honesto desejo de viver em igualdade social e comunhão de bens, o plano utópico que tinha um propósito de harmonia e igualdade se mostra falho. É dessa sutil transição entre a possibilidade e a falha do plano utópico que parte a Distopia. Porém, antes de fundamentá-la, convém tratar da Literatura de conotação (pós) apocalíptica.

Por fim, para Claeys e Sargent (1999, p. 1)²⁵, “o utopismo é geralmente a projeção imaginativa, positiva ou negativa, de uma sociedade que é substancialmente diferente daquela em que o autor vive”. Ademais, os autores citados mencionam que,

²⁵ Utopianism generally is the imaginative projection, positive or negative, of a society that is substantially different from the one in which the author lives. (Tradução minha)

enquanto gênero literário, a Utopia descreve sociedades imaginárias com ricos detalhes. O chamado pensamento utópico é amplo e abarca, além da ficção, os escritos de conotação visionária e também apocalíptica. E imersa neste contexto que prossigo com o estudo.

3.2 A Ficção (Pós) Apocalíptica

A um primeiro momento, é possível imaginar que toda narrativa distópica é também (pós) apocalíptica e que o inverso nem sempre se comprova. No entanto, assim como há uma relação de herança tecnológica, legada pela FC às Distopias, existe um elemento das narrativas (pós) apocalípticas que foi absorvido pela ficção distópica: é a ideia de um universo ficcional destruído por eventos cataclísmicos ou por uma tragédia pessoal, seguidos ou não por uma reconfiguração, seja a nível global ou individual. Isto porque não se trata apenas da hecatombe da humanidade, mas também da catástrofe que se abate sobre o indivíduo, suas ideias e sonhos. Os limites entre uma e outra ficção são sutis e facilmente intercambiáveis, na ausência de um olhar mais atento.

Começo por uma contextualização da Literatura (pós) apocalíptica. Optei por esta expressão, com o prefixo “pós-” entre parênteses, para permitir que, a um só tempo, ela contemple os dois tipos possíveis de textos associáveis a narrativas distópicas: a) As histórias iniciadas *in media res*²⁶, ou seja, em um mundo que já passou claramente por um evento apocalíptico, no qual os personagens terão de lidar com as consequências dos acontecimentos. Nestas, é perceptível o resultado de uma completa devastação do planeta/universo, ou do extermínio da raça humana, de guerras, pandemias, invasões alienígenas, ou outro; b) Narrativas com universos *ab initio*, ou seja, que permitem ao leitor acompanhar o processo catastrófico à medida em que ele ocorre, a destruição, seja do mundo, seja do indivíduo; isto lhe permite estabelecer um paralelo entre o mundo ficcional que existia antes e o que passa a (não) existir.

Quando se fala das narrativas (pós) apocalípticas, uma conexão pode ser estabelecida de imediato com as narrativas bíblicas que compõem o Livro do Apocalipse ou Livro das Revelações, no qual está descrito o que seria fim da

²⁶ *In media res* é a forma latina da expressão “no meio das coisas”, estratégia narrativa que indica que a história começou na metade, em vez de no início, ou, no latim *ab initio* – termo latino para “desde o começo”.

humanidade ou o “Juízo Final”, segundo diferentes religiões. O conjunto de textos faz parte das crenças de grupos religiosos específicos sobre como acabaria o mundo, por exemplo: os seis sóis devastadores do Budismo, o grande cometa previsto pelo Zoroastrismo; o *Ragnarok* ou Crepúsculo dos deuses dos escandinavos e o *Armagedon* da mitologia Cristã.

Torry (1991) discorre sobre a conotação religiosa que circunda as narrativas apocalípticas e de ficção científica:

Pensa-se imediatamente nas implicações teológicas da misteriosa e onipotente presença alienígena como o agente da evolução humana em *2001: Uma Odisseia no Espaço* e sua *sequel*, 2010; dos atributos semelhantes a Cristo da E.T. e do visitante estrangeiro em *Starman*; dos alienígenas divinos e benevolentes dos *Encontros Imediatos do Terceiro Grau* e *Cocoon*, e até mesmo a religiosidade vagamente oriental refletida na centralidade de "A Força" no ciclo *Guerra nas Estrelas*. Tais ressonâncias religiosas não estão, é claro, confinadas a filmes relativamente recentes. Como tem sido frequentemente observado, as narrativas de invasão / catástrofe dos anos cinquenta usavam com frequência o que talvez seja o motivo religioso mais comum no filme de ficção científica: o do apocalipse. (TERRY, 1991, p. 7)²⁷

O teórico aponta essa conotação religiosa porque, como mencionado anteriormente, existe o precedente da religião para as ideias apocalípticas. Cito aqui as do livro do Apocalipse cristão, em que, por 24 capítulos, o profeta João narrou o que se aceita entre católicos, protestantes e adeptos de outras crenças cristãs, como uma profecia do fim do mundo, do juízo final de Deus sobre os homens, revelada a ele. João teria propagado essas revelações por sete comunidades da Ásia Menor, por volta do século I, o que estimulou essa preocupação acerca do fim do mundo – porque não havia uma data certa para ocorrer, essa catástrofe poderia ocorrer a qualquer momento²⁸ e, claramente, isto estimulou a criatividade popular.

Berger (1999) comenta a importância dos traumas históricos para esse tipo de literatura:

²⁷ One thinks immediately of the theological implications of the mysterious, omnipotent alien presence as the agent of human evolution in *2001: A Space Odyssey* and its sequel, 2010; of the Christ-like attributes of E.T. and of the alien visitor in *Starman*; of the godlike, benevolent aliens of *Close Encounters of the Third Kind* and *Cocoon*, and even the vaguely Eastern religiosity reflected in the centrality of "The Force" in the *Star Wars* cycle. Such religious resonances are not, of course, confined to relatively recent films. As has often been noted, the invasion/catastrophe narratives of the fifties quite often employed what is perhaps the most common religious motif in science fiction film: that of apocalypse. (Tradução minha)

²⁸ BÍBLIA SAGRADA, Apocalipse: esperança e resistência. IN: _____. *Nova Bíblia Pastoral*. São Paulo: Editora Paulus, 2014, p. 1507.

Apocalypse e trauma são ideias congruentes, pois ambas se referem a destruições de estruturas existentes de identidade e linguagem, e ambos afetam suas próprias rasuras da memória e devem ser reconstruídas por meio de seus traços, restos, sobreviventes e fantasmas: seus sintomas. As representações pós-apocalípticas são simultaneamente sintomas de traumas históricos e tentativas de trabalhar através delas (BERGER, 1999, p. 19)²⁹.

Para o teórico, o universo (pós-)apocalíptico vai além de uma classificação literária ou cinematográfica. Ele estimula a reflexão sobre eventos cataclísmicos; também atenta ao fato de que o trauma faz parte do ambiente apocalíptico. Ao homem, é conferida a possibilidade do trauma, e a necessidade de trabalhar sobre elas e operar a noção de sobrevivência cria o efeito esperado. A ficção (pós-)apocalíptica funciona, assim como a ficção científica, como uma forma de analisar o nosso tempo presente. Para Jameson (1982), a fixação da FC com a reflexão sobre o futuro deve ter um caráter mais profundo, e envolve o nível do texto:

[...] em um momento em que a mudança tecnológica atingiu um ritmo vertiginoso, no qual o chamado "choque futuro" é uma experiência cotidiana, tais narrativas têm a função social de acostumar seus leitores à rápida inovação, de preparar nossa consciência e nossos hábitos para o impacto desmoralizante da mudança em si. (JAMESON, 1982, p. 151)

Para o teórico, a ficção científica possui o papel de instrumentalizar leitores e leitoras para as transformações em alta velocidade que ocorrem no mundo – de modo que a experiência no texto possa prepará-los (as) para os desafios propostos pelas inovações em ciência e tecnologia, na sociedade, na política, em sua realidade conhecida³⁰. Ressalto aqui as imensas mudanças sofridas desde o advento da *internet*, os avanços na Medicina e nos transportes e combustíveis alternativos, as viagens ao espaço – desde o primeiro homem na lua à possibilidade de habitação em Marte, entre outros exemplos.

²⁹ Apocalypse and trauma are congruent ideas, for both refer to shatterings of existing structures of identity and language, and both effect their own erasures from memory and must be reconstructed by means of their traces, remains, survivors and ghosts: their symptoms. Post-apocalyptic representations are simultaneously symptoms of historical traumas and attempts to work through them. (Tradução minha)

³⁰ Como não lembrar do poder humanizador, amplamente defendido por Candido ([1995] 2011, p. 175), da Literatura – essa ferramenta poderosa de educação, de instrução, que “confirma e nega, propõe e denuncia, apóia [*sic*] e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas”?

Os textos de ficção científica e os (pós-)apocalípticos, portanto, funcionam como formas de representação e demonstram preocupação com a sobrevivência do indivíduo, a sociedade e a possibilidade de sua reconfiguração, ou mesmo seu reerguimento. Embora claramente não seja um desejo compartilhado pela população mundial, um desastre de grandes proporções é possível e a presença desse tipo de ficção funciona também como um instrumento de instrução, de educação e reflexão.

A ideia de um desastre de proporções mundiais fez surgirem narrativas que buscam explorar essas ambientações. Dentre elas, merecem destaque: **A guerra dos mundos** (2016 [1898]) e **A Máquina do tempo** (2018 [1895]), de H. G. Wells; esta, à parte de seus aspectos distópicos, possui uma caracterização apocalíptica bem explorada, no decorrer da história. A obra pioneira de conotação (pós-)apocalíptica é **O último homem** (2007), lançada em 1826, pela inglesa Mary Shelley, embora ela também possua aspectos distópicos. Seu cerne apocalíptico é a maior contribuição para as Distopias contemporâneas, posto que a tecnologia avançada para sua época – e esperada no tempo retratado na narrativa – foi deixada em segundo plano pela autora: apenas o balonismo faz as vezes de uma tecnologia na narrativa. Assim como ocorre em **Frankenstein** (2017 [1818]), Shelley não se detém em explicações científicas, mas explora a narrativa em si.

O Último Homem (2007 [1826]) é narrado após a descoberta de cartas proféticas na caverna da Sibila de Cumas, próximo à cidade de Nápoles, na Itália, e que a narradora teria compilado para transmitir à geração presente e às posteriores em forma de narrativa. Nesta obra, a Terra do final do século XXI teria sido assolada por uma praga e um único homem sobreviveu a todos os eventos desastrosos, inclusive à morte de todos do seu círculo de amigos.

O livro reflete ideais românticos e tem fortes traços autobiográficos, uma vez que foi concebido após as mortes de Percy Shelley e Lord Byron, fatos que levaram Mary Shelley a um isolamento e escrita de conotação negativa. O livro fala da vida na corte – ainda que houvesse lordes lutando pela República. É inegável o seu legado aos séculos seguintes, no que concerne ao extermínio da população mundial por uma praga/vírus, o que ainda é possível encontrar na Literatura, no Cinema e outras linguagens e suportes.

Por sua vez, H. G. Wells foi prolífico na escrita utópica, (pós) apocalíptica e também distópica. **A máquina do tempo** (2018 [1895]) e **A guerra dos mundos** (2016 [1898]) são apenas duas das obras que refletiram sua visão pessimista do

destino da humanidade. Na obra de 1898, uma das suas mais aclamadas, o autor descreve a invasão da Terra – porém, com todos os eventos concentrados na Inglaterra, o que denota seu eurocentrismo – por marcianos com inteligência acima do comum e armas desintegradoras, além de *Tripods*, grandes máquinas com que se deslocavam facilmente pela superfície da Terra.

A ação se inicia entre o fim do século XIX e início do século XX, nos entornos da capital inglesa. Como um típico narrador wellsiano, este personagem não é imediatamente identificado, e é um dos sobreviventes observadores da tragédia que se abateu em seu país. Ele fora convidado ao observatório de Ottershaw, de onde pôde visualizar explosões no planeta Marte. Posteriormente, o que a princípio pareceu um meteoro caído nos arredores do bairro desse narrador, revela-se um cilindro de metal – e desse objeto, uma vez aberto, saltaram os marcianos, que passaram a eliminar todos os seres humanos em seu caminho com um raio fatal, para alimentarem-se deles.

O protagonista fugiu, então, com a esposa, mas retornou para devolver o transporte que utilizara no deslocamento – apenas para descobrir que os marcianos estavam se locomovendo em grandes *Tripods*, casulos com três pernas gigantescas que lhes permitiam escapar de qualquer ameaça com facilidade – até mesmo da grande potência militar britânica.

A queda de novos cilindros acabou por provocar a necessidade de fuga massiva da população da capital inglesa. Após a devastação e extermínio, o narrador percebeu que os rastros dos próprios marcianos estavam sendo eliminados, inclusive as asquerosas plantas que eles deixavam por onde passavam; estavam, então também começando a morrer. E a razão? Uma bactéria terrestre, e sua falta de imunidade ao microrganismo, a ironia mais cruel: o que os exércitos mais bem equipados da Rainha não conseguiram, destruir os invasores, foi realizado por alguns dos menores organismos vivos que habitam a Terra e com os quais o ser humano convive desde seu nascimento.

Hoje, a metáfora dessa invasão é clara: pensando no fim do século XIX, com as invasões da grande potência britânica à África, todas comandadas pela Rainha Vitória, vê-se que os marcianos são uma representação dos ingleses que tomavam posse de terras africanas à força, desbravando seus territórios e dominando o que encontravam para aumentar suas riquezas, independentemente dos homens, mulheres e crianças que encontrassem em seu caminho.

A ficção (pós-)apocalíptica legou às Distopias, como mencionado no início do capítulo, uma herança essencial: a atmosfera destruída de um mundo em decadência. É incomum que esta narrativa comece em um tom *ab initio*, posto que os eventos que levaram ao cenário distópico já ocorreram – tsunamis, guerras, golpes de estado etc. Agora, no futuro retratado, somos diretamente apresentados (as) a esse novo mundo: uma era ruim demais para se viver.

Essa ficção, de cerne (pós-)apocalíptico e a distópico possuem pontos de encontro, porém é nesta que me aprofundo no presente estudo. As distopias, que outrora foram analisadas em oposição às utopias, desenvolveram-se a partir destas narrativas, sim, mas criaram feições próprias. Hoje, não são vistas apenas como representações de universos inóspitos e distantes do ideal para a vida humana; não se restringem a uma definição que contrapõe harmonia x desarmonia em sociedade. As distopias abraçam uma filosofia singular, apresentam as preocupações características do gênero, bem como elementos estruturais que as distinguem de outros gêneros e instigam reflexões específicas sobre os temas e subtemas abordados. É sobre elas que discorro a partir de agora.

4 A FICÇÃO DISTÓPICA: *UTOPIAN PLAN GONE AWRY*³¹

Foi John Stuart Mill, filósofo e economista inglês, em discurso ao Parlamento Britânico, em 1868, quem cunhou o termo “Distopia” e o utilizou em oposição à ideia de utopia, quando firmava o seu posicionamento contrário à política territorial do governo irlandês, no que ele denominou “questão da Terra Irlandesa”:

É talvez, também cortesia, chamá-los utópicos, eles devem antes ser chamados dis-tópicos, ou cacotópicos. O que é comumente chamado de utópico é algo muito bom para ser praticável; mas o que eles parecem favorecer é demasiado mau para ser praticável (MILL, 1868).³²

Anteriormente, apresentei a etimologia do nome “Utopia”; aqui, interessa o vocábulo “Distopia”. Ele é formado pela adição do prefixo **dis** ao radical **topos**. Sobre o prefixo DIS-, Cunha e Cintra (2007, p. 101) assinalam que este tem origem grega e indica dificuldade e mau estado. O radical grego TOPOS, por sua vez, significa “lugar”. A união dos elementos compõe a expressão “lugar negativo” ou “lugar difícil”, e com os anos, a concepção atingiu o sentido de ambiente ou universo que possui condições inadequadas para a sobrevivência e a vida harmônica em sociedade. Para Hilário (2013, p. 205), distopia é “forma distorcida de um lugar”.

Em um primeiro momento, a ideia de distopia pode ser relacionada ao oposto de utopia, seguindo o sentido que John Mill aplicou ao conceito, em seu discurso de 1868, pois abordam universos em que a sociedade se mostra “imperfeita ou ruim demais para ser praticável”. É presumível que elas careçam da igualdade socioeconômica e da harmonia apontadas em obras utópicas, mas a diferença entre os dois gêneros é mais tênue, como este trabalho tem delineado.

As distopias na ficção apresentam aspectos utópicos extremistas, como o forte controle da liberdade individual e um projeto utópico que busca atingir interesses particulares, não comunitários. As diferenças começam na execução desse plano utópico, nos jogos de poder, nos maiores beneficiados desse projeto e nas consequências para a população.

³¹ “Distopia: o plano utópico que deu errado”, expressão de Claeys (2010, p. 91)

³² It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable (Tradução minha)

A ficção distópica não se limita à Literatura e pode ser encontrada também na linguagem do cinema, na TV e em suportes como quadrinhos e mangás³³, entre outros. Para Hilário (2013, p. 201), a Distopia confere ao público a possibilidade de pensar criticamente o mundo contemporâneo. Ou seja, a partir da leitura e análise das obras do gênero, leitores e leitoras avaliam criticamente a sociedade como um todo e atentam para a viabilidade de planos e sistemas de governo propostos como utópicos; o público, assim, é levado a questionar para quem aquele projeto ou sistema realmente é favorável.

Segundo Figueiredo (2009, p. 355-356), os traços que fazem uma obra ser considerada distópica são: o totalitarismo; a centralização do poder; a opressão de uma minoria em posição de poder sobre grupos inferiorizados; a tecnologia avançada, aproximando-se do surreal; as críticas à sociedade vigente; a ausência de harmonia; uma população com liberdade delimitada; protagonistas ou heróis que, uma vez identificados pelo poder central, são exilados ou eliminados. Posteriormente, adicionarei a estes aspectos outros, frutos de observação e leitura de obras distópicas.

As distopias receberam uma herança considerável da Ficção Científica, sobretudo no mérito tecnológico, nos avanços científicos e na alta tecnologia, mas possuem outros diferenciais e especificidades criativas e narrativas que as distinguem da FC, bem como das vertentes do gênero, a saber:

1) textos distópicos são ambientados em um mundo imaginário e futurístico, em uma sociedade dominada por um governo totalitário – ou seja, a população vive sob um sistema que se propõe infalível, salvador e justo para com o seu povo, mas na verdade é opressor e maligno;

2) a liberdade individual é reprimida pela necessidade de “controlar” os impulsos da população – uma condição necessária às instituições de poder vigentes, e as pessoas vivem exploradas e com poucos recursos.

A realidade distópica apresenta um mundo decadente e traz uma ou mais ideologias dominantes, um núcleo centralizador de poder, que pode ser uma corporação, um governo, um grupo social, uma rede de comunicação ou outro.

³³ Mangá é a designação conferida às histórias em quadrinhos japonesas, mas a sua publicação não se restringe ao Oriente e as possibilidades temáticas e de gêneros para este suporte são ilimitadas. As diferenças entre esse tipo de publicação e as HQs vão além de uma simples tradução, pois o termo “mangá” se refere a uma “... combinação dos elementos plásticos estéticos, uso de metáforas, ritmo de narrativa e onomatopeias que as histórias em quadrinhos feitas no Japão possuem” (ARAÚJO; SILVA, 2015, s/p)

Destarte, esse universo revela que existe uma grande quantidade de poder e recursos nas mãos de poucos poderosos, enquanto a maior parte da população é explorada, oprimida e empobrecida. O sistema de governo, autoritário e explorador, reprime a população à base de força bruta. Os grupos minoritários e privilegiados gozam de melhores condições de vida e de tecnologias excepcionais: não há limites para o alcance que os transportes, as armas e mesmo a manipulação genética poderá realizar neste ambiente. Moraes (2012) menciona que, na distopia:

O mundo se torna extremamente mecanizado, o desenvolvimento científico e tecnológico parece ter chegado a um nível de máxima ascensão, a ponto de a vida humana se encontrar em dependência absoluta de uma Máquina global que atende – mas também regula, controla – as necessidades físicas e espirituais do homem (MORAES, 2012, p. 251).

No excerto, Moraes afirma que a mecanização do universo distópico cria nos humanos presentes uma forte dependência das tecnologias, que estimulam a sensação de segurança naqueles que dela dependem, sejam elas utilizadas para matar ou para salvar vidas, para levar progresso à sociedade ou servindo como ferramenta de controle. A despeito da camada mais favorecida da população, representada pelas instituições de poder, a população retratada representa uma maioria que vive à margem do domínio dessas tecnologias; os cidadãos, nessas narrativas, vivem em condições de extrema pobreza, com fome, frio e explorados por grupos privilegiados.

Nas Distopias, um elemento de destaque é opositor, que não é um vilão, mas o (não) herói, personagem que decide não aceitar os desmandos do sistema e deserta ou provoca a revolução. Essa (e) personagem não é geralmente dotada (o), das virtudes heroicas clássicas: no seu universo ficcional, fará o que for necessário para sobreviver. Essa protagonista é perseguida (o) pelo poder central, de forma que deixe de ser uma ameaça à “harmonia” alcançada pelo sistema de governo.

Para Kothe (1985, p. 16), o anti-herói não pode ser considerado herói porque não se encaixa em um padrão de valores subjacente à perspectiva narrativa.

De acordo com o E-Dicionário de termos literários, de Carlos Ceia, anti-herói é:

[...] termo que em narratologia e dramaturgia, se opõe ao de herói, numa dupla acepção. 1. Enquanto protagonista da história narrada ou encenada, o anti-herói reveste-se de qualidades opostas ao cânone axiológico positivo: a beleza, a força física e espiritual, a destreza, dinamismo e capacidade de intervenção, a liderança social, as virtudes morais. Uma vez que a avaliação do herói, feita pelo leitor/espectador, assume sempre aspectos subjectivos, uma vez que, no quadro da apreciação humana das situações de vida e dos acontecimentos, a ambiguidade dos pontos de vista é uma constante, que se inscreve no carácter dialéctico da condição humana, qualquer reacção do protagonista é sempre susceptível de interpretações antagónicas (CEIA, E-dicionário de termos literários).³⁴

Anti-heróis podem protagonizar narrativas distópicas e carecem dos típicos atributos dos heróis virtuosos, imaculados e dotados de rígidos preceitos éticos e morais, que batalham por justiça e preferem morrer a serem corrompidos em um universo onde precisam ser símbolos exemplares de justiça e bondade. A figura anti-heroica pode ser verificada desde obras literárias, como **A máquina do tempo** (2018 [1895]) a distopias televisivas, como a série *3%*, produzida pelo serviço de *streaming Netflix*, e outros livros e filmes contemporâneos, como *Jogos Vorazes* (2010 [2008]).

Na criação do universo distópico, o elemento individual é transformado em coletivo, e assume uma conotação negativa; a grande massa, que é despreparada militar e intelectualmente, pode corresponder melhor ao comando de pequenas organizações, que detêm informações e poder, e manipulam veículos de comunicação de massa. A intenção desses grupos de poder é transmitir à população uma falsa ideia de confiança e estabilidade, além de manipular as informações e deter controle sobre o futuro dos indivíduos, segundo é percebido nas distopias do século XX, a exemplo de, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury, *1984* (1949), de George Orwell, entre outras.

A ficção distópica não se encerra em um conjunto de narrativas com especificidades e distinções perante a Ficção Científica, ou segundo o que pode não se ajustar à FC tradicional. Aquela surge como meio de permitir ao leitor uma avaliação da sociedade contemporânea, uma reflexão sobre os rumos da humanidade, a utilização dos recursos do seu planeta e os riscos do aquecimento global, além da perda da liberdade individual para a alienação midiática e os processos políticos, sociais e econômicos que podem levar a uma reconfiguração do

³⁴ CEIA, Carlos. Anti-herói. IN: E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5952/anti-heroi/>. Acesso em 20 jan. 2018

mundo como ele é atualmente conhecido, de forma a sempre favorecer determinados grupos em detrimentos de outros.

É o reflexo de um mundo em decadência, sem esperanças, em que os sujeitos se permitem alienar por não possuírem mais forças para lutar contra o sistema, pela comodidade de ceder àquelas mudanças, pela fragilidade perante a ideia de continuar. A Distopia retrata universos em situação precária, sem esperanças de futuro, visto que a humanidade enfrenta um momento crítico: o mundo está reconfigurado geográfica, social e/ou politicamente; os recursos são escassos para a maioria e há sociedades destruídas por fatores diferentes – sejam guerras por poder, seja a ambição humana ou outro. Ainda existe um falso progresso que favorece pequenos grupos, em detrimento de uma maioria menos favorecida, a qual vive sob péssimas condições de vida.

Para entender o universo distópico, é preciso analisá-lo em função da Utopia. Esta representa um tipo de sociedade harmoniosa e produtiva, o mundo supostamente ideal para se viver: não existe separação entre classes sociais ou econômicas, pois a população trabalha em conjunto, visando a uma divisão de bens igualitária e sem o desejo de acumulação capitalista desmedida, independentemente da vontade individual de partilhar ou não o fruto de seu trabalho. As utopias tradicionais ainda possuem um caráter bucólico que se opõe ao ambiente urbano, totalitarista e anárquico no qual se constroem as distopias.

Segundo Pavlovski (2012), existe no universo distópico um panorama opressor à individualidade, com imposição de códigos de conduta e de pensamento que, em um primeiro momento, podem não ser compartilhados por todos os membros dessa sociedade, porém, são leis, fundamentos daquela localidade, que devem ser obedecidos, sem direito de escolha por parte do cidadão. E é por isso que o limiar entre utopias e distopias é tão sutil.

Ao passo que, no mundo utópico, há um sistema pretensamente perfeito, compreende-se que a falha está na própria elaboração deste sistema, uma vez que a liberdade individual também é reprimida, em prol de um estilo de vida e de um pensamento adotados pela maioria. Considera-se este um fator que favorece a alienação e esta, por sua vez, também colabora na construção do mundo distópico.

Para Figueiredo (2009, p. 355), as utopias representam o contrato social perfeito, visto que, apesar de exercerem rígido controle da liberdade, este é feito de forma natural e não totalitária ou opressiva. Assim:

[...] percebemos que as produções utópicas ao sugerirem mudanças para os defeitos ou ineficiências das sociedades históricas desconsideram o multiculturalismo inerente a elas e os aspectos idiossincráticos característicos de seus membros, o que coloca os seres humanos e suas comunidades em um molde intrinsecamente subjetivo. Tal conclusão indica uma faceta homogeneizadora e totalitária do utopismo enquanto projeto de reforma social (PAVLOVSKI, 2012, p. 30).

É compreensível que, enquanto a Utopia pode representar um lugar ideal para se viver, a despeito de suas contradições quanto ao respeito à liberdade individual, a Distopia segue em sua contramão: apresenta uma sociedade menos adequada na qual abrigar grupos humanos com boa qualidade de vida para todos. O sistema de governo vigente detém pleno controle sobre a maior parte da população, que está subjugada a regentes autoritários, tirânicos, exploradores. Eles controlam a população à base de violência. Segundo Hilário (2013):

As distopias problematizam os danos prováveis caso determinadas tendências do presente vençam. É por isso que elas enfatizam os processos de indiferenciação subjetiva, massificação cultural, vigilância total dos indivíduos, controle da subjetividade a partir de dispositivos de saber etc. A narrativa distópica é *antiautoritária, insubmissa e radicalmente crítica*. (HILÁRIO, 2013, p. 206)

Nas distopias, as pessoas podem ser incentivadas a abandonarem seu estado de alienação geral e a confrontar o sistema de poder vigente a partir de um elemento que se projeta como opositor a esse sistema. Fazendo uso das melhores estratégias e armas à disposição, o(s) elemento(s) opositor(es) inicia(m) o processo de deposição ou desmascaramento dos líderes dos grupos de poder. Neste ponto, entra em destaque a contranarrativa, segundo Baccolini (1995, p. 293), que é representada pelo recorte da narrativa distópica na qual existe a resistência e a reação ao sistema de poder vigente.

As contranarrativas são relevantes, particularmente, porque denotam a oportunidade de voz que determinado grupo de personagens não possui enquanto se encontra sob a regência das autoridades em vigor. A contranarrativa, nas obras distópicas, passa a existir no momento em que surge o impulso da resistência aos governantes tirânicos. Isto será discutido em conjunto com a análise.

4.1 A Distopia e o (Pós-)Apocalíptico em Wells

Herbert George Wells (1866-1946) era filho de um comerciante e começou a trabalhar ainda muito jovem para se sustentar e ajudar sua família. Foi professor assistente na Midhurst Grammar School, em West Sussex, Inglaterra e logo recebeu uma bolsa de pesquisa para trabalhar ao lado do humanista Thomas Huxley. Posteriormente, ensinou Biologia e se tornou jornalista e escritor profissional. Escreveu mais de 100 textos – entre ensaios, contos, romances e outros, e publicava-os de fato, porque era sua forma de sustento à época.

Seu legado para a Ficção Científica é imensurável, influenciando autores como Isaac Asimov e Iévguêni Zamiátin, porém ele não se restringiu ao gênero e percorreu os caminhos do fantástico, da fantasia, do horror, do policial e da aventura. Também é perceptível uma característica comum a diversas obras do autor: seus narradores são raramente nomeados, permanecendo como observantes externos, com olhares analíticos e objetivos e um certo grau de isenção nas sociedades descritas; caminham pelas histórias como bons observadores dos homens, o que seu próprio autor também era, segundo Bráulio Tavares (WELLS, 2014, p. 8-9).

A máquina do tempo (2018 [1895]), de Wells, está entre as obras precursoras da Distopia contemporânea, não porque perfaz uma narrativa distópica finalizada, com todos os aspectos que vemos nas obras do gênero, desde o século XX ao XXI, mas assim como Shelley legou à posteridade a ideia de um futuro que foge ao próspero e se revela apocalíptico, Wells deixou uma herança incomensurável para a genialidade e a criatividade da FC, o elemento tecnológico e a crítica marxista ao sistema de classes, ao Capitalismo e às desigualdades socioeconômicas, que se aprofundam perenemente e opõem opressores e oprimidos.

O protagonista do primeiro romance de Wells, chamado apenas de Viajante do Tempo, desloca-se para o futuro em uma máquina construída e operada por ele mesmo, não para encontrar uma realidade de progresso e sociedades justas, como esperava do século 800, mas um planeta decrepito, inóspito e com uma nova estrutura social, com jogos de poder, canibalismo, profunda desigualdade social e a tirania de uma raça sobre outra. Em seus inúmeros discursos, ao longo da obra, o autor e o Viajante deixam implícito o questionamento: *O que nós fizemos ao mundo?*

Claeys (2010, p. 109) aloca Wells no que ele considera a segunda “virada distópica”, ocorrida entre fins do século XIX e início do século XX, mas não o aponta

como pioneiro no gênero. Afirmar o pioneirismo de uma obra ou autor(a) em determinado gênero, subgênero ou vertente literária é uma tarefa, no mínimo, insidiosa, e se aproxima de uma perspectiva historicista da Literatura, que pode prejudicar as contribuições que mais de um autor tem a oferecer sobre o gênero estudado. Assim, considero válidas as contribuições das obras de Mary Shelley e H. G. Wells no desenvolvimento das distopias do século XX.

Em **A máquina do tempo** (2018 [1895]), não se verificam todos os aspectos apontados por Figueiredo (2009), pois muito permaneceu implícito nos questionamentos do autor, um socialista sempre cercado por figuras eminentes da sociedade inglesa. O grande plano utópico falho retratado na obra está imiscuído nas ruínas do suposto paraíso social do século 800, nas linhas e questionamentos do autor, na sua reflexão sobre a instituição da família e na situação das crianças (WELLS, 2010, p. 52).

O totalitarismo e a centralização do poder estão diluídos na nova ordem social estabelecida. Sobre este tipo de governo, quase sempre presente na narrativa distópica, Arendt (1979) defende um caráter diferente do que se costuma esperar do totalitarismo, segundo a conotação negativa que o termo assumiu, particularmente após a Primeira Guerra Mundial, quando esse tipo de governo, que prevê um Estado totalitário, de partido único e com forte intervenção sobre a nação, foi adotado por nazistas e fascistas, na Alemanha e na Itália, além de ser instituído por Joseph Stalin, na União Soviética da década de 1920 até os anos 1950.

O totalitarismo, segundo Arendt, foca as ideologias e o terror; não apresenta qualquer conexão visível com o despotismo ou a tirania: um governo totalitário não decai na ilegalidade de um cerne tirânico, porque se identifica com a própria lei humana (ARENDT, 1979). Ainda possui as vantagens de ser considerado legalizado:

A esta altura, torna-se clara a diferença fundamental entre o conceito totalitário de lei e de todos os outros conceitos. A política totalitária não substitui um conjunto de leis por outro, não estabelece o seu próprio *consensus iuris*, não cria, através de uma revolução, uma nova forma de legalidade. O seu desafio a todas as leis positivas, inclusive às que ela mesma formula, implica a crença de que pode dispensar qualquer *consensus iuris* e ainda assim não resvalar para o estado tirânico da ilegalidade, da arbitrariedade e do medo. Pode dispensar o *consensus iuris* porque promete libertar o cumprimento da lei de todo ato ou desejo humano; e promete a justiça na terra porque afirma tornar a humanidade a encarnação da lei (ARENDT, 1979, p. 514-515).

No recorte temporal de **A máquina do tempo** (2018 [1895]), não é perceptível a instituição de um governo tirânico, mas a forma como os *Morlocks* exercem opressão sobre os Eloi denota que esse tipo de relação possuía precedentes, e o modo como isso conduziu ao futuro deixa subentendido que, antes de destruírem uns aos outros, até que só sobrassem estes dois grupos sociais, os homens fizeram escolhas pobres, que levaram à sua ruína: tentaram vencer a Natureza e também um ao outro, e este foi o seu resultado.

Por um lado, temos uma nova raça, supostamente superior, os Eloi: indivíduos bonitos, usuários de uma língua nova, de aspecto gracioso e frágil, detentores da “a beleza dos tísicos”, segundo Wells (2010, p. 44). Os Eloi vivem na superfície da Terra, em condições de vida razoavelmente boas, porém são desinteressados, alheios a uma opinião crítica, seguem o grupo, são relativamente manipuláveis e não demonstram tanto zelo uns pelos outros; utilizam as mesmas vestimentas, e mal se diferenciam os homens das mulheres e crianças.

Por outro lado, há os *Morlocks*, uma raça bestializada, que perdeu de vez sua língua, e que vive em condições precárias, sob a terra, mas representa uma grande ameaça aos Eloi, pois são capazes de sair à noite e raptar membros desavisados da raça superior, na intenção de praticar o canibalismo. Aqui reside o traço de opressão na obra: os Eloi têm horários determinados para realizar as suas tarefas, de dia, visto que a noite representa uma ameaça: a noite não existe para sair, mas para dormir – um traço que é percebido em **Nós** (2017 [1924]), de Ievguêni Zamiátin, uma das ressonâncias da obra de Wells.

A alta tecnologia aqui é representada pela máquina do Tempo, que é capaz de levar o Viajante à frente, no tempo, até um momento em que pouco restou do universo. Possivelmente, a obra mais pessimista de Wells, **A máquina do tempo** (2018 [1895]) reflete a visão de um Viajante que encontra respaldo para não confiar nos planos de um futuro melhor, propostos pelos seus eminentes amigos políticos, jornalistas, editores, com quem chegava a idealizar esse “paraíso social”, sua utopia particular.

O caráter anti-heroico do protagonista é sutilmente adicionado ao livro em que ele se propõe agir como um herói “contra o tempo”, construindo uma máquina que pode ajudá-lo a ver e também a experimentar o futuro, vencer suas barreiras. Porém, no embate com *Morlocks*, o Viajante não sente dúvida ou remorso ao atacá-los para proteger sua própria vida. H. G. Wells explorou largamente o universo distópico em

outras obras, a exemplo de **A ilha do doutor Moreau** (2012 [1896]), o que é confirmado por Claeys (2010, p. 113). Embora sua obra de 1895 não apresente todos os aspectos que perfazem a Distopia como ela se consagrou, no século XX, a influência de Wells é verificável em diversas obras.

H. G. Wells foi um socialista e forte crítico da sociedade inglesa vitoriana. Popularizou-se por sua escrita quase profética, posto que legou ideias relevantes para as invenções numerosas da Ficção científica e também da ciência no século XX – algumas positivas, como as portas automáticas; outras negativas como os bombardeios aéreos, entre outros. Posteriormente, Wells devotou-se à proposição de um Estado Mundial como solução para os problemas sociais, e à defesa de uma sociedade mais justa e igualitária. O seu ativismo social influenciou o universo literário e, no *corpus* desta pesquisa, muitas passagens deixam expresso quem foi o jovem autor de **A máquina do tempo** (2018 [1895]) e inúmeras outras obras distópicas, apocalípticas, fantásticas; que acontecimentos provocaram um impacto na sua prosa de ficção, em particular desde a entrada e início da sua participação na Sociedade Fabiana, que norteou muitos posicionamentos em suas obras.

Para Amfreville (2014):

[...] o verdadeiro pioneiro neste campo é, sem dúvida, o britânico H. G. Wells, com *A máquina do tempo* (1895), *O Homem Invisível* (1897), *Os Primeiros Homens na Lua* (1901) e incontáveis histórias. Wells define uma tendência que coloca as implicações da ciência na sociedade na vanguarda de suas preocupações, enquanto os romances de Jules Verne são mais focados em aventura e entretenimento. Esses dois polos são identificados em toda a história do gênero (AMFREVILLE, 2014, p. 189).³⁵

Marc Amfreville é um dos inúmeros teóricos que aponta o pioneirismo de H. G. Wells nas narrativas de ficção científica, posto que Júlio Verne, ainda considerado por certos teóricos um dos precursores do gênero, não se voltou a uma visão mais intuitiva de futuro, mas focou as histórias de aventuras, narrativas de viagens, que são aspectos presentes na Ficção científica e também no distanciamento distópico.

³⁵ [...] le véritable précurseur en la matière est sans aucun doute le Britannique H.G. Wells, avec notamment *The Time Machine* (1895), *The Invisible Man* (1897), *The First Men in the Moon* (1901) et ses innombrables nouvelles. Wells définit une tendance qui place les implications de la science sur la société au premier rang de ses préoccupations, tandis que les romans de Jules Verne sont davantage tournés vers l'aventure et le divertissement. Ces deux pôles se retrouvent tout au long de l'histoire du genre. (Tradução minha)

Enquanto Verne se dedicou ao que era cientificamente plausível, a preocupação de Wells residiu na fluidez de suas narrativas, que não se detêm a descrições de procedimentos. Apesar de ter desenvolvido uma narrativa distópica com mais elementos comuns às distopias totalitárias contemporâneas apenas em **O dorminhoco** (2017 [1899]), foi com **A máquina do tempo** (2017 [1895]) que Wells lançou bases para a Ficção científica e a Distopia no século XX, e exerceu influência sobre autores como Iévguêni Zamiátin, Isaac Asimov, Ursula Leguin, entre outros. Procedo, então, à análise da obra.

5 A MÁQUINA DO TEMPO (2018 [1895]), DE WELLS: IMPULSO DISTÓPICO E RESSONÂNCIA NA DISTOPIA DO SÉCULO XX

A máquina do tempo (2018 [1895]) já conta com mais de 120 anos desde sua primeira publicação, mas ainda exerce forte influência entre autores de ficção científica. Para Dyson (1998, p. 15), a obra, “talvez o retrato mais sombrio do futuro humano jamais imaginado”, visava menos a prever do que a alertar seus contemporâneos, aborrecido que estava com os fracassos e a insensatez humana, e com o sistema de classes inglês do qual o próprio autor fora uma vítima. Viveu em meio a um cenário sociocultural em que a separação estava bem demarcada entre uma classe trabalhadora explorada, relegada à ignorância, e outra, rica, vaidosa e inativa, mas com pleno acesso à cultura, às artes e aos luxos, sem mencionar os meios de produção.

Apesar da possibilidade de isenção da sua opinião, pelo suporte conferido pela ficção científica, e do universo futurístico, o *corpus* desta pesquisa é um aviso sem portentosos disfarces às classes abastadas e leitoras da Inglaterra, de que “a grosseira desigualdade e injustiça de sua sociedade levava-os rumo ao desastre” (DYSON, 1998, p. 15).

A narrativa de Wells já foi adaptada para o cinema, possui referências em séries, quadrinhos, adaptações para a literatura infantojuvenil, entre outros. Aqui me aprofundo na obra literária, em seus aspectos narrativos e também distópicos, além de observar a relevância dos posicionamentos políticos do autor que, como mencionado anteriormente, se refletem na narrativa. H. G. Wells faz um relato crítico, severo, e que prepara tanto seus personagens secundários quanto o leitor para os debates mais profundos que sobrevirão.

Realizo, a seguir, uma análise linear, sem divisão em capítulos e reunindo os principais aspectos encontrados na obra de Wells. Parto dos dois primeiros capítulos, ambos conduzidos pelo narrador inicial, que é apresentado como uma Testemunha dos fatos ali ocorridos e cujo nome é sugerido, sem qualquer confirmação, apenas ao final da obra.

“O Viajante no Tempo (pois convém que ele seja designado desta forma) estava a nos explicar um assunto dos mais recônditos”; é com estas exatas palavras que H. G. Wells (2018, p. 15) inicia sua obra mais influente para a ficção científica e a Distopia contemporâneas. No primeiro capítulo, o leitor é recebido em meio a uma

reunião de pessoas eminentes naquela cidade: há o recorte temporal de um encontro dentre os vários que ocorriam com frequência na casa do “Viajante no Tempo”.

Genette (2017, p. 324-325) menciona a existência de tipos distintos de narrador: 1) **Heterodiegético**, que está ausente da história que narra; 2) **Homodiegético**, que está presente na história que ele narra, podendo externar-se a partir de: a) um grau mais forte de *homodiegético* quando o Narrador é o herói de sua narrativa e b) *autodiegético*, quando tem papel secundário, de observador ou testemunha.

Assim, há dois narradores no livro: primeiro, uma figura autodiegética que não se identifica por nome e se define como um dos convidados mais presentes na casa do Viajante; apesar de ser apenas uma testemunha dos fatos narrados pelo protagonista, este narrador autodiegético assume os dois primeiros capítulos e retoma o ponto de vista nos últimos. O segundo tipo de Narrador é o homodiegético, o próprio Viajante, que narra suas peripécias no futuro, ou melhor, na suposta viagem feita no tempo; afinal, não há provas concretas dessa aventura, no princípio da história, e o seu ponto de vista é o único a ser considerado sobre os fatos narrados, o que prejudica a credibilidade do Viajante, seja perante leitores e leitoras, seja diante dos próprios amigos.

Em um primeiro momento, o narrador testemunha não se identifica, mas é um dos convidados eminentes entre aqueles presentes, que representam importantes setores da sociedade: o Psicólogo, o Prefeito da Província, o Médico. A hipótese para esta generalização em torno das profissões dos convivas será apresentada mais adiante. Havia também Filby, um dos poucos elementos nomeados neste livro, que representa, na narrativa, uma figura questionadora e é aquele que “gostava de polemizar” (WELLS, 2018, p. 16).

A partir dos excertos citados acima e da apreciação da narrativa como um todo, à exceção dos capítulos que são assumidos pelo Viajante, ou seja, do três ao onze, é possível deduzir que o narrador autodiegético não apenas é um dos seus amigos mais próximos, sempre convidado à casa do cientista, como também exerce o ofício de escritor, um contador de histórias, é possível pensar em uma representação do próprio H. G. Wells, que prefere adotar um olhar externo, mas está presente em inúmeros momentos importantes da história.

Diferentemente do Jornalista e do Editor de publicações, que estavam mais interessados em fatos e provas do experimento a ser realizado no laboratório do

cientista, o contador de histórias estava ali para priorizar o legado do amigo às gerações posteriores, a não deixar ser esquecido tudo o que ele viu ou pensou ocorrer naquela casa, mesmo que não entendesse, ou independentemente de acreditar no que viu. Analisando a presença desses dois grupos sociais durante o experimento – os repórteres e os contadores de histórias – o Viajante demonstrou que desejava a propagação de sua narrativa de alguma forma, ele queria que aquele alerta do futuro fosse transmitido à posteridade, e que tivesse impacto na sua própria geração; se não pela concretude do texto jornalístico, pela beleza verossímil da narrativa, que permanece existindo, mesmo quando é desacreditada. Se dependesse apenas de fatos concretos para ser registrada e recontada, a história talvez se tivesse perdido, a julgar pelo ponto de vista do Viajante.

Um aspecto a ressaltar é que o próprio narrador não nomeia o Viajante e deliberadamente informa o leitor disso, porque segundo ele “[...] convém que ele seja designado desta forma” (WELLS, 2018, p. 15). A presença de narradores que não se identificam é comum nas obras de H. G. Wells: eles permanecem em uma base segura, aptos a mergulharem na história que narram e, ao mesmo tempo, isentos de qualquer responsabilidade pelos fatos ocorridos, prontos para se ausentarem da narrativa. Para Cardoso (2003, p. 57), o narrador é um agente integrado ao texto, responsável pela narração dos fatos do mundo ficcional, distinto do autor empírico e até mesmo das personagens desse mundo ficcional, devido à amplitude narrativa.

H. G. Wells não escolheu os nomes de alguns personagens, nem omitiu os de outros de forma aleatória em **A máquina do tempo** (2018 [1895]), e aqui apresento um primeiro exemplo. Inicialmente, são percebidos três personagens que serviram a propósitos específicos na obra: Blank, o Editor de Publicações; Dash, um Jornalista, e Chose, o Homem Calado, de barba, reservado e tranquilo.

Blank³⁶ é o Editor que está, como seu nome em inglês sugere “em branco”, ou mesmo “em construção”, como uma página, ávida por ser preenchida com informações; é ele quem mais insiste na comunicação daquela história, e é quem pode levá-la adiante; ainda que seja insistente e sarcástico, ele está ali pronto a receber a

³⁶ Blank, adjetivo: with no writing, pictures, or sound (sem escritos, figuras ou sons). IN: Cambridge OnLine Dictionary. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/blank?q=Blank>. Acesso em: 25 jul. 2018.

história. Dash³⁷ é o Jornalista apressado, que já elabora as manchetes a projetar na sua futura publicação e, apesar de não estar tão seguro quanto à veracidade da Viagem no tempo, também tem pressa pela história. Chose³⁸, por sua vez, é o Homem Calado. Não disse uma palavra a noite inteira e parecia desajeitado e nervoso ali. Fato é que a sua presença parece apenas dever-se ao fato de não ter escolha por si mesmo, além de estar naquela reunião. Desse modo, a presença aparentemente forçada de Chose no encontro, na casa do Viajante, que se propunha a apresentar o que seria uma ferramenta relevante de controle sobre o tempo, é um dos primeiros indícios de que o projeto delineado pelo Viajante não era aceito por todos os presentes, ainda que tenha sido apresentado como algo de importância indiscutível por ele.

A esta altura, cabe destacar que o Viajante reunira seus eminentes amigos, tipos que representavam diferentes categorias sociais, como mencionei anteriormente, para expor suas teorias sobre a Quarta Dimensão e também seu novo experimento. É visível que o diálogo inicial foi planejado para ser exposto com mais intensidade, um debate de cunho científico e apoiado em referências confiáveis, de eventos reais; enquanto isso, nos capítulos seguintes, até o final, o autor demonstrou maior preocupação na consecução da narrativa, com descrições breves, porém uma quantidade de questionamentos sobre vida, sociedade, o destino do mundo e o papel dos homens em sua destruição. Na primeira conversa retratada, o Viajante partiu do princípio de que a geometria ensinada nas escolas inglesas à época – que não foi especificada no discurso do Viajante – estava equivocada. Apresenta então, sua proposta inovadora sobre as quatro dimensões:

Parece-me claro – disse o Viajante no Tempo – que qualquer objeto real deve se estender em quatro direções: ele deve ter Altura, Largura, Espessura e ... Duração. Mas (...) temos uma tendência a desprezar este último aspecto. Existem na verdade quatro dimensões, três que constituem os três planos do Espaço, e uma dimensão adicional, o Tempo. Temos, no entanto, uma tendência que nos faz estabelecer uma distinção irreal entre as três primeiras dimensões e a última, porque nossa consciência se move de maneira intermitente em uma direção só, ao longo desta última, do começo ao fim das nossas vidas (WELLS, 2018, p. 16-17).

³⁷ Dash, verbo: to run somewhere suddenly; the action of running somewhere suddenly (precipitar-se; correr). IN: Cambridge OnLine Dictionary. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/dash?q=Dash>. Acesso em: 25 jul. 2018.

³⁸ Chose, forma de passado do verbo Choose (escolher). IN: Cambridge OnLine Dictionary. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-portuguese/chose?q=Chose>. Acesso em: 25 jul. 2018.

O Viajante vê a Quarta Dimensão como outra forma de interpretar o Tempo. O autor demonstra preocupação em mencionar fatos comprováveis e debates reais, para corroborar as teorias de seu protagonista, a exemplo da palestra proferida pelo astrônomo e matemático Simon Newcomb, em dezembro de 1893, publicada na revista *Nature*, em fevereiro de 1894 (WELLS, 2018, p.165).

Em um primeiro momento, o que mais importava para o Viajante no Tempo é que seus amigos, representantes de determinados setores da sociedade, compreendessem os experimentos e pesquisas em que ele esteve envolvido, na criação de um objeto cujo potencial transformador da humanidade é imensurável: a sua Máquina do Tempo. Assim, uma amostra do aparelho foi o suficiente para suscitar aos presentes uma certeza desconfiada de que ele falava a verdade sobre a possibilidade de viajar no tempo.

“Os cientistas sabem muito bem que o Tempo é apenas uma espécie de Espaço” Wells (2018, p. 18): isto é pronunciado na voz do Viajante e, na ocasião, Wells abre margens para um debate prolífico envolvendo as aproximações e divergências entre os dois conceitos: primeiro, sobre porque não é possível ao homem mover-se livremente no Tempo, como supostamente pode no Espaço, pois esta liberdade de movimentação espacial também é limitada; segundo, sobre como o homem se afasta o tempo todo do momento presente; e ainda que há diferentes formas de viajar no tempo, até mentalmente, quando o indivíduo se recorda de um evento vividamente, e sua memória o faz voltar àquele recorte temporal.

O Viajante frisa, ao apresentar sua ideia de máquina, que a viagem é guiada pela vontade do piloto – um dado importante, posto que as viagens no tempo, antes da obra de Wells, eram guiadas por sonhos, poções mágicas e outros recursos fantasiosos, que se afastavam do real.

É relevante apresentar quais tipos sociais Wells adotou para o círculo de confiança do seu Cientista e Viajante no Tempo: o Conviva sem nome; Filby, o que gostava de polemizar; o Psicólogo; o Prefeito de Província; o Médico; o Rapaz Muito Jovem. Cada uma dessas figuras representa, no livro, um papel indispensável, segundo as intenções do Viajante com todo o seu experimento, o que vai além do científico e atinge também um grau social, ao passo que ele sai de uma esfera de necessidade de comprovação da viagem no tempo – e sequer apresenta dúvidas

sobre isto – e alcança a crítica à sociedade de então, e das consequências de suas ações para as gerações posteriores.

O narrador-testemunha conta aos leitores o quão descrentes todos os membros do grupo pareciam estar sobre o Viajante e sua máquina. Ele mencionou que, se Filby houvesse mostrado o protótipo e a teoria, eles teriam demonstrado “menos ceticismo” (WELLS, 2010, p. 28). O fato pode ser relacionado à natureza questionadora de Filby, que fora mencionada anteriormente; também pode dever-se ao pouco crédito de que o Viajante parece gozar, diante de seus eminentes amigos. Ele demonstra, em todo o seu relato, que possui determinada necessidade de ser ouvido por eles, e que acreditem nele. Nesse momento da história, leitores e leitoras têm acesso à periodicidade da narrativa, pois é sugerido que os encontros ocorriam em um intervalo semanal, todas as quintas-feiras; e também existe uma referência ao espaço mais frequentado em toda a obra que é a casa do Viajante, no passado, e todo o entorno dela, no futuro, em Richmond (WELLS, 2010, p. 30).

O autor prefere não nomear seus personagens principais, e chega a extremos de evitar seus nomes na narrativa (WELLS, 2018, p.18), como se tentasse protegê-los ou evitar declarar estar ali presente, representando-os por um personagem X; assim, denota o desejo de permanecer isento das consequências de seus posicionamentos e omissões na obra.

A atitude do autor em insistir que a maior parte de seus personagens representem suas profissões, em vez de possuírem uma singularidade e a identificação de seus nomes, parece insinuar que esses Tipos se tornam representativos de grandes grupos, supostamente aptos a influenciar no destino de toda a sociedade ou de suas respectivas comunidades. Esse traço também é identificado em outras obras wellsianas, que não apenas sugerem, mas demonstram seu posicionamento marxista e socialista, sua crítica feroz ao Capitalismo e às divisões de classes sociais.

Em Wells (2018, p. 31), percebo o que pode ser mais uma forma de os presentes na reunião desacreditarem do Viajante, ou mesmo de desmerecerem as suas atividades científicas. O Editor pergunta se ele resolveu complementar sua renda varrendo as ruas – no original, realizando o chamado *crossing*, uma referência aos *crossing sweepers*, trabalho comum a pessoas de baixa renda – muitas delas, crianças, que varriam as estradas, retirando delas o esterco de cavalo e lixo deixado

pelos cavalos que puxavam carrinhos e carruagens³⁹. Ora, a Ciência se transformava em profissão no século XI. O Editor e o Jornalista, a quem Wells (2018, p. 32) se refere como membros de uma nova geração desses profissionais, “jovens, alegres, cheios de irreverência”, funcionam na realidade como elementos críticos: eles satirizam um profissional que ainda não exercia uma das carreiras mais eminentes dentre seus amigos, embora fosse querido e considerado entre eles como um bom homem.

A seguir, o Viajante tomou posse do discurso e determinou que apenas ele seria ouvido a partir de então; não poderia ser interrompido, portanto. Apesar das críticas iniciais, o grupo aceitou a imposição. Durante todo o relato, que se estendeu por nove capítulos, até o início do capítulo doze, o Narrador inicial, que se pudesse representar uma categoria, seria o Contador de Histórias, reassumiu o ponto de vista em 3ª pessoa e encerrou sua história.

Não me incomodo de contar-lhes minha história, mas não vou discuti-la. Contarei tudo que me aconteceu, se estiverem interessados em ouvir, mas não aceitarei interrupções. Preciso contar tudo. Preciso muito. Grande parte lhes parecerá mentira, mas... que seja! É tudo verdade, cada palavra, e nada mudará isso. Eu estava em meu laboratório às quatro da tarde e desde então... vivi oito dias, dias que ser humano nenhum viveu! (WELLS, 2018, p. 33).

Quando o Viajante assume a narrativa, o Narrador inicial admite que a pena e o papel que tinha em mãos foram insuficientes para abarcar toda a “substância” do que foi ali contado; que os leitores não podem saber quão branco estava seu rosto, as expressões formadas por ele e tampouco como sua voz sofreu inflexões em meio aos relatos feitos à meia luz. “[...] somente a face do Jornalista e as canelas do Homem Calado estavam iluminadas”, menciona o Narrador (WELLS, 2018, p. 35): aqui percebo uma relação metonímica, ao contemplar a face que representa a voz do Jornalista, com a qual poderia ou não recontar aquela história a multidões sem conta, e as canelas, tomando a vez das pernas do Homem Calado, a figura alienada que está presa à situação, seja por servir de testemunha, seja por alguma outra razão que o impede de deixar o ambiente, visto que ele não demonstra curiosidade pela história.

³⁹ BBC, Victorian Britain: children at work. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/schools/primaryhistory/victorian_britain/victorian_children_at_work/. Acesso em: 25 jul. 2018.

No terceiro capítulo, o Viajante no Tempo assume a perspectiva narrativa do cientista que garante ter viajado ao futuro, sob forma de relato em 1ª pessoa, cuja única testemunha é ele mesmo, o que desfavorece a credibilidade desse narrador. Ele informou aos seus convivas que às 10 horas daquela quinta-feira – a manhã da segunda reunião, desde que apresentara as ideias aos seus amigos – que “a primeira Máquina do Tempo começou sua carreira” (WELLS, 2018, p. 39). Nesse momento, o Viajante pela primeira vez foi confrontado pela pergunta “O que aconteceria em seguida?”, um questionamento que permaneceu presente em toda a narrativa, como uma espécie de alerta involuntário: O que virá? Vou saltar em direção ao futuro, ao desconhecido, e o que me espera lá?

Um dos aspectos essenciais da Distopia é o alerta sobre um futuro que esteja longe dos planos utópicos elaborados, embora estes tenham uma relação intrínseca, segundo Booker (1994):

[...] visões utópicas e distópicas não são necessariamente opostos diametrais. Não só a utopia de um homem é a distopia de outro homem, mas as visões utópicas de uma sociedade ideal frequentemente sugerem de modo inerente uma crítica da atual ordem das coisas como não-ideal, enquanto os avisos distópicos dos perigos das utopias "ruins" ainda permitem a possibilidade de "boas" utopias, especialmente porque as sociedades distópicas são geralmente mais ou menos refinações veladas de uma situação que já existe na realidade. Além disso, as críticas distópicas dos sistemas existentes seriam inúteis, a menos que um sistema melhor parecesse concebível. Poderíamos, de fato, ver visões distópicas e utópicas não como fundamentalmente opostas, mas como parte de um mesmo projeto. (BOOKER, 1994, p. 15)⁴⁰

A icônica sentença de Booker, que afirma ser a Utopia de um homem a Distopia de outro, apresenta um importante traço: todo universo distópico é gerado em um plano utópico, porém ele é considerado perfeito para um ou mais de um grupo, e não é adequado para todos. A sua oposição ocorre, então, no nível da percepção das consequências da aplicação de tal plano utópico, de quem se beneficiará dele e de quem será por ele prejudicado. Finalmente, o terceiro capítulo da obra de Wells

⁴⁰ [...] utopian and dystopian visions are not necessarily diametrical opposites. Not only is one man's utopia another man's dystopia, but utopian visions of an ideal society often inherently suggest a criticism of the current order of things as nonideal, while dystopian warnings of the dangers of "bad" utopias still allow for the possibility of "good" utopias, especially since dystopian societies are generally more or less thinly veiled refigurations of a situation that already exists in reality. Moreover, dystopian critiques of existing systems would be pointless unless a better system appeared conceivable. One might, in fact, see dystopian and utopian visions not as fundamentally opposed but as very much part of the same project. (Tradução minha)

começa a delinear essa discussão, através do elemento insólito da Viagem através do Tempo.

A ideia de centralização do espaço nas narrativas wellsianas está presente em **A máquina do tempo** (2018 [1895]). Enquanto cruzava o tempo em direção ao futuro, o Viajante vislumbrou o sol e a lua em todas as suas fases, cruzando o céu cada vez mais rápido, e em certo momento, ele mencionou que “Toda a superfície da Terra parecia ter mudado, dissolvendo-se e escorrendo diante dos meus olhos” (WELLS, 2018, p. 41). Apesar de ser possível interpretar o trecho como mais uma metonímia presente no texto, atento para o fato de que, em toda a obra, o Viajante não deixou o espaço onde morava em Richmond, mas curiosamente pressupõe que os desastres haviam ocorrido em toda a Terra, não apenas em seu continente e país. Wells também apresenta essa tendência em **A guerra dos mundos** (2016 [1898]), obra na qual toda a ação se desenvolve nos entornos de Woking, chegando a Londres, mas permanecendo nos limites da Inglaterra; e ainda em **A ilha do dr. Moreau** (2012 [1896]), no qual todas as ações principais se restringem a uma ilha tropical sem nome.

No *corpus* deste trabalho, o Viajante não tem acesso a todo o planeta Terra, restringe-se à sua área, em Richmond, cidade suburbana a oeste de Londres, porém é dali que, sob sua perspectiva - na qual a Europa é apresentada como elemento basilar da sociedade moderna -, ele tem uma visão do futuro do mundo. E, se este estava destruído na Inglaterra, que era uma grande potência mundial, deveria estar, segundo ele, em todos os lugares. Um temor mesclado à expectativa sobre o que o futuro reserva se instala em meio à viagem, quando o Viajante avalia:

[...] que estranhos progressos da humanidade, que maravilhosos avanços sobre nossa civilização rudimentar não se revelariam aos meus olhos quando eu me dispusesse a observar esse mundo difuso que flutua e desaparece diante dos meus olhos! (WELLS, 2018, p. 42).

Nesse momento, o Viajante imagina que, se em pleno século XIX, foi capaz de construir uma máquina eficaz para cruzar o tempo e não apenas espiar o futuro mas interagir com seres desse tempo, o que mais seria possível de se concretizar, com os avanços tecnológicos e científicos alcançados nos séculos seguintes?

Um dos aspectos distópicos em comum com a ficção científica são as tecnologias avançadas, que simbolizam um dos maiores legados de Wells para as distopias contemporâneas, a exemplo de gigantescos prédios, estruturas maciças,

com arquiteturas portentosas e esplêndidas, mais do que qualquer um em sua época, e que pareciam feitos de luz e névoa: grandes edificações, com parapeitos intrincados, colunas muito altas; posteriormente, até mesmo o prédio para onde o Viajante é levado pelos Eloi o choca, por sua entrada gigantesca e por causa de suas proporções colossais (WELLS, 2018, p. 52).

Um dos elementos de maestria arquitetônica se apresentou na forma de um vulto branco, que logo se tornou mais nítido após a chuva de granizo que caía no planeta. A figura era imensa, pois uma bétula prateada chegava até a altura do ombro do vulto, e as bétulas, em seu estágio mais maduro, podem alcançar até 30 metros de altura⁴¹. A esfinge branca, revelada e totalmente visível após a chuva, tinha olhos misteriosos, que pareciam encarar o Viajante, e um esboço de sorriso em seus lábios pálidos; em determinados momentos, ela parecia rir de sua perplexidade diante do mundo ali encontrado.

E porque Wells teria utilizado a figura da esfinge branca, em detrimento de tantas outras estátuas possíveis? A depender da cultura em foco, as esfinges podem simbolizar a destruição e o mal, o poder, a proteção das entradas. Ao passo que a estátua foi a primeira imagem a atrair sua atenção naquele tempo e local, ela representou os mistérios e dificuldades que o Viajante encontraria naquele futuro inóspito. A esfinge, intacta, ergue-se sobre um território completamente destruído; sua figura se impõe perante um país e possivelmente um planeta vítima de um apocalipse. O terror iniciado pela figura fantasmagórica da esfinge se estendeu às pessoas que o Viajante poderia encontrar naquele tempo e lugar:

O que poderia aparecer ali quando aquela cortina de névoa desaparecesse? O que teria acontecido aos homens daquele tempo? E se a crueldade tivesse se transformado num culto entre eles? E se nossa raça tivesse perdido a aparência humana e se tornado algo inumano, hostil e de poder esmagador? Talvez eu lhes viesse a parecer um animal selvagem de um mundo remoto, ainda mais horrendo e repulsivo devido à nossa semelhança – uma criatura bestial que deveria ser morta de imediato (WELLS, 2018, p. 44).

Aqui se apresenta mais um elemento comum às distopias, retratado naquele momento ainda em forma de uma suspeita ou expectativa negativa do Viajante: a crueldade e a brutalidade, as transformações negativas que poderiam ter sofrido os

⁴¹ Fonte: <https://www.woodlandtrust.org.uk/visiting-woods/trees-woods-and-wildlife/british-trees/native-trees/silver-birch/>. Acesso em 25 jul. 2018.

humanos (inumanos?) de então. A dúvida sobre dever temer por sua própria vida, pelo destino que o aguardava em um cenário inesperado, quando tudo o que ele pensou que ali encontraria era certeza e progresso. “Eu me sentia como que nu naquele mundo estranho”, diz o Viajante (WELLS, 2018, p. 46): seu medo se tornou desespero.

Mas é nesse instante de pavor que ele tem a primeira visão do grupo trajado em vestes ricas e finas, e ouviu vozes aproximando-se. Viu homens com cerca de um metro e trinta de altura, de túnicas e com a cabeça descoberta; tinham bonitas feições, graciosas, porém muito frágeis (WELLS, 2018, p. 47). Posteriormente, ele viria a se alegrar com o fato de que esses seres inspiravam confiança, eram gentis e descontraídos de uma forma pueril.

Só então, o Viajante percebeu que o clima, apesar da chuva de granizo anterior, estava muito quente, em clara acepção ao aquecimento global que, embora Wells ainda desconhecesse, podia prever que se abateria sobre o planeta – uma complicação que já se delineava desde o fim da Revolução Industrial, sobre a qual afirmam Giannetti, Almeida e Bonilla (2007):

A Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, e a utilização de combustíveis fósseis em larga escala trouxeram uma série de consequências, que podem ser descritas como resultado de um processo de crescimento descontrolado capaz de, eventualmente, destruir a biosfera: efeito estufa, destruição da camada de ozônio, acidificação do solo e de águas superficiais, dissipação de substâncias tóxicas no ambiente, acúmulo de substâncias não-biodegradáveis no ambiente, acúmulo de lixo radioativo, diminuição da área de florestas tropicais e da biodiversidade e etc (GIANNETTI, ALMEIDA e BONILLA, 2007, p.76).

A Revolução industrial, iniciada na Inglaterra por volta dos anos 1760, provocou uma grande transformação no ritmo de produção e nas relações socioeconômicas, uma vez que foram relegados a segundo plano os modos de produção artesanal e agrícola. Por outro lado, os efeitos da poluição por chaminés de fábricas e a produção de resíduos industriais causaram danos graves ao meio ambiente e, visionário e pessimista quanto ao futuro do planeta, como Wells comprova ser em suas obras, legou traços das consequências da Revolução ao futuro da Terra, a **A máquina do tempo** (2018 [1895]).

No quarto capítulo, o Viajante travou um contato mais profundo com um dos estranhos humanos que encontrou naquele tempo. O Eloi não demonstrava medo, mesmo diante de um estranho, trajado de forma esquisita e que não parecia dali; o

pequeno homem ainda falava um novo idioma, incompreensível, e buscou estabelecer algum tipo de comunicação (WELLS, 2018, p. 49).

Assim como realiza em **A guerra dos mundos** (2016 [1898]) e **O dorminhoco** (2017 [1899]), Wells demonstra cuidado no tocante à evolução e poder da linguagem no novo mundo: num espaço e tempo em que tudo estava diferente, o mesmo é questionado sobre uma língua de proporção continental ou até mundial. O mesmo ocorre, por exemplo, com a novilíngua em **1984** (2009 [1949]), de Orwell, uma língua engendrada com o propósito de restringir o pensamento da população, e que serviu de sustentação para seu governo totalitário. Também com a linguagem NADSAT, dos adolescentes em **Laranja mecânica** (2012 [1962]): uma mescla de inglês e russo, criada pelo autor para um ambiente em que era necessária uma linguagem diferenciada, em meio a uma sociedade marcada por violência e na qual aquele dialeto funcionava como um protesto, uma forma de preservação de sua individualidade.

Chamo atenção ao uso da linguagem como instrumento de poder, objeto político e ideológico, o que fora defendido por Barthes (2013) em **Aula**:

A razão dessa resistência e dessa ubiquidade é que o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente à sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde toda a eternidade humana, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. (BARTHES, 2013, p. 12-13).

O falar, defende Barthes (2013, p. 14), não é apenas comunicar, é sujeitar, posto que todas as línguas são reições generalizadas – o que é mencionado na tradução do discurso por Leyla Perrone-Moisés (2013). O termo pode ainda ser encontrado na tradução portuguesa de Ana Mafalda Leite⁴² como “regência”. Dominar a linguagem é deter poder. E os Eloi, como seres dotados de linguagem, ainda que a sua seja modificada e adaptada ao novo mundo, destacam-se como as figuras de uma classe superior aos Morlocks, na obra.

O Viajante se dedicou, então, a se aproximar daquele núcleo, adaptando-se e devotando-se à aquisição daquela nova linguagem, a começar por alguns substantivos e verbos mais úteis no contexto da sobrevivência em grupo, mas que ele

42 BARTHES, Roland. *Lição*. Tradução de Ana Mafalda Leite, Edições 70, Coleção Signos, Lisboa, 1988.

não especifica no texto (WELLS, 2018, p. 55). Eles utilizavam frases curtas, com duas palavras ou pouco mais, poucos termos abstratos e ainda menos a linguagem figurada. Era uma linguagem sem maiores elaborações, posto que a humanidade atingira um nível de simplicidade intelectual e social apenas experimentado nos primórdios da Comunicação. O objetivo do ano 802.701 era a subsistência e os objetivos do dia estavam centrados no cumprimento de tarefas.

Para Oliveira (1999, p. 42), “é a necessidade de comunicação que impulsiona, inicialmente, o desenvolvimento da linguagem”. Logo, se esse novo grupo precisava comunicar-se apenas para manter sua segurança e subsistência, uma linguagem mais elaborada era desnecessária e os signos existentes eram o bastante para a sobrevivência e convivência em grupo.

Em mais de um momento, o Viajante percebeu – por mais que aparentasse presunção de sua parte – que aqueles pequenos seres, os Eloi, não demonstravam interesse algum por ele (WELLS, 2018, p. 55). Ele afirma jamais ter conhecido pessoas tão apáticas ou facilmente esgotadas, caracterizadas por um desinteresse profundo. Em um momento posterior, pela falta de atitude ou reação daquele povo, ou “deficiência emocional” (WELLS, 2018, p. 76), o Viajante observava alguns Eloi se banharem no rio, quando uma delas sentiu uma cãibra e foi levada pelas águas, até ocorrer a intervenção do Viajante – que mal acreditava ter sido o único a se importar com um ser humano, ali.

A vida humana não é vista como valorosa, em narrativas distópicas. Tanto no contemporâneo **Jogos Vorazes** (2010 [2008]), de Suzanne Collins, ou em **O conto da aia** (2017 [1985]), de Margareth Atwood e até mesmo em **1984** (2009 [1949]), de George Orwell, e **Nós** (2017 [1924]), de levguêni Zamiátin, os seres que compõem a massa são importantes como força de trabalho ou divertimento de um determinado grupo; são “objetos” descartáveis após o uso: não há uma valorização da vida, como um todo, mas do número ali presente, que os objetifica. A partir de uma reflexão sobre as variadas modalidades de jogos existentes, competitivos ou apenas desportivos, é perceptível que, desde a Antiguidade eles são usados como uma forma de exposição e divertimento.

Apáticos e sem representação definida como um povo, ou mesmo como indivíduos capazes de grandes feitos, os Eloi eram um povo destituído da sabedoria esperada de uma população do futuro, no ano 802.701 da Era Cristã:

[...] eu sempre supus que os habitantes do ano 802 mil e tantos seriam incrivelmente avançados em relação a nós, em conhecimento, em arte, em tudo. E de repente, um deles me fez uma pergunta do nível intelectual de uma criança de cinco anos [...] Fui forçado a aceitar o juízo que formara, mas deixei em suspenso, ao ver suas roupas, seus membros pequenos e frágeis, suas feições sem força. Uma onda de desapontamento cruzou minha mente. Por um tempo, achei que tinha construído a Máquina do Tempo em vão. [...] Ao caminhar entre eles, voltou a minha mente a lembrança das minhas confiantes previsões sobre uma posteridade composta por pessoas profundamente sérias e intelectuais (WELLS, 2018, p. 51).

Quem nunca as viu não pode imaginar as flores delicadas e maravilhosas que anos incontáveis de cultivo haviam produzido, um mundo que parecia coberto por arbustos floridos como um imenso jardim, com flores grandes e brancas na ponta de caules longos. (WELLS, 2018, p. 51-52). Neste texto, como em outros distópicos e, em oposição a uma utopia, além de os avanços demonstrarem um declínio inesperado pelo Viajante, não havia fartura e divisão, mas escassez de alimentos e, posteriormente, o canibalismo. Em um futuro muito distante, na medida em que a população foi definhando, deduz-se que os animais também foram reduzindo em número, ainda que servindo de alimento por longos anos.

Sobre as mesas viam-se pilhas e pilhas de frutos. Em alguns deles reconheci uma espécie de framboesa e de laranja hipertrofiadas, mas todo o resto me era estranho. [...] Frutas, aliás, era tudo o que havia a comer. As criaturas do futuro eram rigidamente vegetarianas, e tive que me adaptar à dieta deles durante o tempo que passei ali, a despeito de alguns acessos de apetite carnívoro. De fato, vim a saber depois que cavalos, gado, carneiros, cães, todos esses animais estavam tão extintos quanto o Ictiossauro (WELLS, 2018, p. 54).

Existe uma regulação no consumo de frutas, únicos alimentos disponíveis para os Eloi. A deficiência de carne levou à necessidade de os *Morlocks*, carnívoros, se tornarem canibais e devorarem aquele povo. Os Eloi, em todo o relato do Viajante, não demonstravam choque com o fato de saberem que poderiam ser raptados e mortos para servirem de alimento, embora demonstrassem um acentuado medo da noite. O ato antropofágico de uma raça bárbara, violenta e decadente, que devora uma população mais pacífica, civilizada e dócil, parece refletir, com uma conotação maniqueísta, o que acontecia no mundo naquele momento do tempo, quando a civilização e suas formas de sustento estavam desaparecendo pouco a pouco, junto com todas as culturas, línguas e linguagens e cada traço do ser humano sobre a Terra.

No *corpus* (2018 [1895]), há um recorte temporal mais avançado do que é comum às narrativas distópicas do século XX. As distopias geralmente se iniciam com a técnica já mencionada de *in media res*, ou seja, não há um relato do processo apocalíptico que culminou naquela situação do mundo: a história mergulha diretamente na “sociedade do pesadelo”, traço ao qual se refere Moylan (2016, p. 81): o protagonista e os leitores são retratados imediatamente no mundo em questão, e de forma irrefletida, da mesma forma que ocorre em narrativas de ficção científica; mas o teórico, com base nos estudos de Baccolini (1995), propõe duas formas de construção da distopia: uma narrativa central, que reflete o discurso das instituições de poder, e uma contranarrativa, que se torna a voz dos grupos excluídos e resistentes ao governo vigente.

Registro que, ao contrário do que ocorre em obras como **Nós** (2017 [1924]), de Zamiátin, **1984** (2009 [1949]), de Orwell, **Fahrenheit 451** (2012 [1953]), de Bradbury, entre outras, nas quais existe a contranarrativa de resistência entre as minorias, o mesmo não é verificado no *corpus* desta pesquisa. Este é um elemento essencial nas narrativas distópicas do século XX, mas, em **A máquina do tempo** (2018 [1895]), esse discurso não se expressa em meio à classe oprimida pelo medo, dos Eloi. Estes não oferecem resistência aos *Morlocks* e apenas vão ao encontro de seu destino, que é sobreviverem em grupo até eventualmente se tornarem alimento para o outro grupo.

Mais uma das contribuições de Wells para as distopias contemporâneas foi a apresentação das rígidas diferenças sociais e econômicas entre grupos, em um tempo futuro, quando há mais escassez que fartura – o que configura uma de suas críticas mais prementes. A partir de 1924, com a publicação de **Nós**, Zamiátin fez uso desse traço do legado wellsiano – também verificado em **O dorminhoco** (2017 [1899]) – e o reformulou para explorar as consequências das novas relações sociais, de trabalho e econômicas no universo distópico do Estado Único, criado por levguêni Zamiátin.

Outro aspecto distópico a ser ressaltado refere-se ao que é apresentado como uma metáfora, o prédio colossal, por Wells (2018):

O que mais chamou minha atenção foi o aspecto arruinado do local. Os vitrais nas janelas, que exibiam motivos geométricos, estavam quebrados em vários pontos, e uma grossa camada de poeira cobria as cortinas que pendiam na parte inferior delas. Meu olhar também foi capturado por uma rachadura no canto da mesa de mármore mais

próxima. O efeito geral do aposento, não obstante, era de um ambiente rico e pitoresco (WELLS, 2018, p. 54).

Trata-se da metáfora adequada para um plano utópico falho. Uma construção imponente, ambiciosa, em ruínas. Em um ambiente de que se esperava muito, e que parecia perfeito a um primeiro olhar ou plano, falhas são identificadas. A ideia alimentada era a de que eles conseguiriam, no século XIX, traçar os planos de um mundo mais adequado, segundo sua visão, mas não contavam com as falhas possíveis regadas pelo elemento humano, que é imprevisível e carregado de ambição. O Viajante se surpreende pelo estado de ruínas em que se encontravam todas aquelas esplêndidas estruturas, e como a destruição daquele espaço refletia também uma ruína da noção de Lar:

Aparentemente, as residências individuais, talvez o próprio conceito de lar, tinham desaparecido. Aqui e ali por entre os gramados, viam-se edifícios com proporções de palácios, mas a casa e a casinha de campo, elementos tão marcantes em nossa paisagem inglesa, tinham sumido. (WELLS, 2018, p. 57)

Logo em seguida a este excerto o Viajante murmura “Comunismo”, em um tom irônico, como se ele mesmo o desaprovasse – no entanto, por ausência de mais sinais gráficos que indiquem o sentido pleno dessa conclusão, mantenho apenas uma hipótese: a de que o seu sarcasmo é direcionado ao modo de vida de lugares como a fictícia ilha de Utopia, de More, em que as pessoas comungam de todos os seus bens, como já foi debatido anteriormente. Neste ponto da narrativa, o Viajante tem acesso apenas ao mundo dos Eloi e supõe que eles abandonaram seus lares individuais por ocasião de uma melhor convivência em grupo ou pela ausência de posses; ele ainda não tem ciência de que isso também é uma estratégia de sobrevivência daquele povo, vítima que poderia ser da caça dos *Morlocks* a qualquer momento.

Mais adiante na obra, o narrador se posiciona sobre a instituição da família, sobre como ela se tornara desnecessária em uma época em que não mais predominava o esforço físico – tão dispensável, então, quanto a força do homem e a suavidade da mulher, além da distinção entre ofícios, posto que, numa sociedade segura e sem violência aparente, desapareceriam as necessidades e tarefas especificamente masculinas ou femininas, adultas ou infantis, para prover à família. Em outras palavras, homens, mulheres, crianças, todos possuíam as mesmas

responsabilidades de serem provedores para o grupo como um todo. A sociedade remanescente ao apocalipse da humanidade então, se encaminhava para uma unificação, para a massificação:

[...] todos tinham o mesmo tipo de vestimenta, as mesmas feições sem pelos e os mesmos membros rechonchudos e um pouco efeminados. Pode parecer estranho, talvez, que eu não tenha notado isso desde o começo, mas tudo era muito estranho. Agora vejo com muita clareza. Tanto as vestes quanto todos os aspectos de textura e de comportamento que hoje distinguem os sexos um do outro eram idênticos. E as crianças pareciam miniaturas dos pais (WELLS, 2018, p. 57).

A unidade entre pessoas e a uniformidade de vestimentas já era visível em **Utopia** (2017 [1516]), de Thomas More. A ideia é paradoxal: supostamente não há necessidade para diferenças entre indivíduos, porém, sempre há um grupo para quem aquelas regras não se aplicam, seja porque não tiveram a chance de escolher segui-las, seja porque essas regras lhes foram impostas.

Naquele momento o Viajante se deparou com a humanidade em fase de declínio: encontrou as consequências de todas as ações do passado subentendidas no contexto, a ganância e as imposições humanas, as escolhas erradas pelos responsáveis pela organização social que, visivelmente, haviam tornado o mundo um lugar inapropriado para se viver, em fase terminal:

Tive a impressão de estar encontrando a humanidade em sua fase de lento declínio. Aquele pôr do sol me levou a pensar no crepúsculo da própria espécie humana. Pela primeira vez comecei a perceber uma consequência bizarra dos esforços sociais nos quais estamos mergulhados em nossa época (WELLS, 2018, p. 59).

O Viajante pondera que todos os esforços dos homens e mulheres para melhorarem as condições de vida no passado, ou seja, no cerne da civilização, haviam atingido um ponto máximo. A humanidade havia triunfado repetidamente sobre a Natureza, um grande projeto havia sido concretizado, mas o resultado fora claramente negativo. A ciência, a agricultura, que se desenvolviam no século XIX a passos relativamente curtos, somadas aos esforços sociais, deveriam produzir uma população no futuro que se destacasse por cooperar e por sua sabedoria – era o que ele esperava. E admirava os resultados obtidos: não havia sinais de lutas sociais ou econômicas, pois até aquele momento, a competitividade, o comércio, o tráfego, tudo

desaparecera; chegava a se assemelhar a um “paraíso social” (WELLS, 2018, p. 62). Posteriormente, o protagonista foi confrontado pela observação de que suas teorias sobre aquele tempo e lugar não poderiam estar mais equivocadas.

É no quinto capítulo, o mais extenso e com debate mais profícuo, que Wells explora suas reflexões sobre divisões em classes, realizadas pelo Viajante. Ainda aparentemente perseguido pela zombaria da Esfinge, que parecia sorrir de seu infortúnio, o Viajante no Tempo se desesperou porque percebeu o desaparecimento de sua Máquina, do seu único elo com o século XIX. Este é um dos momentos em que ele esboça o seu traço de ausência de autocontrole: percebendo-se sem sua ferramenta de viagem temporal, ele sacode os Eloi que estão ao seu alcance, assustando boa parte deles e trazendo de volta à memória daquele povo gentil um sentimento considerado esquecido há muito: o medo (WELLS, 2018, p. 69).

Medo foi o sentimento que o embalou ao descobrir o sistema de ventilação e o fato de que não pareciam ocorrer funerais ou cremações, tampouco a existência de cemitérios e túmulos naquele tempo; ainda, porque não percebia a existência de pessoas idosas ou doentes ali, e não haviam indústrias, fábricas ou instrumentos de qualquer natureza, porém as vestes e calçados dos Eloi eram sofisticados, sempre novos, e deviam ser fabricados em algum lugar, posto que eles não demonstravam talento para isso: seus dias eram passados em meio a brincadeiras, relacionamentos divertidos, alimentação à base de frutas, banhos de rio. “Eu não entendia como aquele mundo era mantido em funcionamento”, pensou o Viajante, enquanto ainda era dominado pelo pavor do que acontecera à sua Máquina e de quem seria responsável por isso, visto que não foram os Eloi. (WELLS, 2018, p. 75).

O Viajante, após o episódio do resgate da jovem Eloi das correntezas do rio onde ela se banhava – ao qual me referi anteriormente – desvendou o seu nome: Weena (WELLS, 2018, p. 77): apesar de desconhecer seu significado, ele considerou o nome bastante apropriado. Mesmo soando com uma conexão sutil e aparentemente sem significado, o nome dessa Eloi é homófono à forma inglesa de vencedor (a), *winner*, pronunciada em sotaque britânico. O nome é apropriado, ao se considerar que ela obteve destaque entre todos os membros de sua raça, e é colocada em posição relevante, não apenas na vida do Viajante, que desenvolve por ela o afeto, como na narrativa: “[...] apenas muito tarde entendi o que ela significava para mim”, conclui o Viajante (WELLS, 2018, p. 77).

Weena foi responsável por fazer o Viajante compreender que o medo não fora erradicado do planeta: ele vivia escondido no submundo. Ela temia a escuridão e as sombras intensamente – o que era compartilhado pelos demais Eloi, que só dormiam em grupos, e dos quais o Viajante só podia se aproximar no escuro portando alguma fonte de luz (WELLS, 2018, p. 78).

Wells constrói a tensão e o medo na narrativa, partindo de sensações e impressões do Viajante: após os eventos iniciais, uma vez estabelecido no convívio com os Eloi, primeiro, ele sonha com seu afogamento e com o toque de anêmonas marinhas de tentáculos pegajosos sobre seu rosto; ao despertar, tem a rápida impressão de que um animal cinzento fugira do recinto. A incerteza é mantida no nível das primeiras impressões, da insônia resultante do episódio e do asco e horror provocados por aquele toque do ser, até então, indistinto e não identificado. A tensão cresce gradativamente na narrativa, em conjunto com a percepção ampliada do Viajante, e isto se expressa nas visões nas colinas, onde ele começa a ver fantasmas, figuras esbranquiçadas, de aspecto simiesco e velozes na escalada, ou grupos carregando algo parecido com corpos escuros e que sumiam entre arbustos, em uma sequência de cenas que se sobrepõem, até o momento em que se depara com *Morlocks* em uma caverna.

Outro elemento distópico, a ideia de um apocalipse global, está apresentado nas seguintes linhas do Viajante, quando este reflete sobre o sol e a temperatura do ano 802.701:

[...] o clima daquela Idade de Ouro era notavelmente mais quente que o atual. Não sei a que atribuí-lo. Talvez o Sol tivesse se tornado mais forte, ou a Terra tivesse se aproximado mais. Usualmente, presumimos que o Sol esfriará ao longo do futuro remoto, mas aqueles que desconhecem especulações como as do jovem Darwin esquecem que, mais cedo ou mais tarde, os planetas serão atraídos de volta para o astro em volta do qual giram e, à medida que tais catástrofes ocorram, o Sol deverá arder com energia renovada. Podia ser que algum dos planetas internos já houvesse tido esse destino. O fato é que o sol dali parecia muito mais quente que o nosso (WELLS, 2018, p. 79).

Neste ponto do texto, é notável a relevância do treinamento que Wells recebeu junto ao britânico Thomas H. Huxley (1825-1895)⁴³. Além de biólogo, educador e

⁴³Thomas Henry Huxley (born May 4, 1825, Ealing, Middlesex, England—died June 29, 1895, Eastbourne, Sussex), English biologist, educator, and advocate of agnosticism (he coined the word). Huxley's vigorous public

defensor do agnosticismo – termo cunhado por ele. Thomas era conhecido como o “*bulldog* de Darwin”, por ser o maior apoiador da teoria da evolução darwiniana; seus esforços organizacionais, palestras públicas e seus escritos ajudaram a elevar o lugar da ciência na sociedade moderna. A formação científica recebida por Wells durante os anos em que estudou com Huxley foram imprescindíveis para a construção de suas narrativas de ficção científica, em particular, **A máquina do tempo** (2018 [1895]), que apresenta uma evolução humana para duas raças distintas, as mais fortes que permaneceram no planeta.

É neste capítulo que ele tem o primeiro encontro com a segunda raça, até então representada apenas em forma de sonhos e sombras, na história: os *Morlocks*; naquele momento, o Viajante se deparou com olhos estranhos, fantasmagóricos, que refletiam a luz do sol fora das cavernas – nas quais o rapaz buscou abrigo em um dia particularmente quente. Ele sentiu aquela pontada de medo que nos inspira a presença das feras, mas, ora, ali estava apenas mais um dos últimos descendentes dos humanos.

Senti o ancestral medo instintivo que temos diante de animais selvagens. Cerrei os punhos e encarei aqueles olhos chamejantes. Tinha medo de dar-lhes as costas. Pensei na aparente sensação de segurança absoluta que aquela humanidade experimentava, mas logo recordei seu estranho pavor da escuridão. [...] estendi a mão e toquei algo macio. No mesmo instante, os olhos saltaram para o lado e algo passou correndo junto de mim. Virei-me, com o coração aos pulos, e vi uma pequena figura semelhante a um gorila, com a cabeça abaixada de modo peculiar, cruzando o espaço banhado de sol às minhas costas (WELLS, 2018, p. 80).

Nesse momento, o que era apenas sombra, pesadelo e impressão fantasmagórica nas colinas ganhou uma forma grotesca, horripilante e assustadora. O ser que Wells descreve na voz do Viajante, de forma muito objetiva, porém com os detalhes necessários, era uma figura muito branca, de enormes olhos cinzentos e avermelhados ao redor, longos cabelos cor de linho, até mesmo nas costas; ademais, ou a figura corria de quatro, ou tinha membros que pendiam para a frente.

A caracterização dos *Morlocks*, comum aos animais que se desenvolvem no escuro, “como os peixes esbranquiçados das cavernas de Kentucky” (WELLS, 2018,

support of Charles Darwin’s evolutionary naturalism earned him the nickname “Darwin’s bulldog,” while his organizational efforts, public lectures, and writing helped elevate the place of science in modern society. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Thomas-Henry-Huxley>. Acesso em 02 ago. 2018. (Tradução minha)

p. 83), corrobora a habilidade científica adquirida por Wells durante seu tempo de estudos com Thomas H. Huxley e permite que seja assinalado como essa experiência foi importante para a atribuição de credibilidade a suas obras. Assim, reforça o tom de pesquisa e a ideia de que aquela especulação futura tem raízes científicas, despertando a curiosidade sobre uma possível confirmação desse futuro na Terra. A pergunta alimentada é “E se...?”.

A verdade de que aquela era mais uma das raças descendentes dos seres humanos chocou o Viajante: “aquela Criatura desbotada, obscena e noturna que fugira era também herdeira de todas as eras da espécie humana” (WELLS, 2018, p. 82). O jovem, então, passa a refletir sobre onde se encaixaria o *Morlock* - que ele denominou de lêmure, a priori – no seu conceito de uma “organização social perfeitamente equilibrada”, pois era claro, àquele ponto, que essa segunda espécie, a do “Mundo Inferior”, tinha vida subterrânea: adaptaram-se ao subsolo, ficaram desconfortáveis ao sol e possuíam retinas sensíveis e olhos típicos de animais noturnos, como corujas e gatos.

“Era natural supor, portanto, que naquele Mundo Inferior artificial eram executados todos os trabalhos necessários à sobrevivência da raça que habitava a superfície” (WELLS, 2018, p. 84). Nesse ponto, o Viajante chegara a algumas conclusões sobre a situação das criaturas do Mundo Superior e do subterrâneo, em clara comparação às divisões sociais ocorridas na Inglaterra do século XIX.

O Viajante observa, diante dos seus ouvintes, que os problemas encontrados no ano de 802.701 tinham fundamentos claros em um gradual aumento da distância social entre classes, no século XIX, e denota seu posicionamento marxista quanto ao fato: as diferenças estabelecidas entre capitalistas e operários. Critica, assim, o crescente desenvolvimento da indústria voltada ao subsolo, em particular os sistemas de metrô, os trens subterrâneos e ferrovias elétricas e até mesmo a situação crítica dos trabalhadores do *East End*, área londrina popular pelos numerosos imigrantes e extrema pobreza; entre suas maiores fontes de renda, estão serviços e manufatura, particularmente, de roupas⁴⁴.

A narrativa de Wells não situa o leitor em um universo distópico, tanto quanto o avalia, analisa sua construção e promove questionamentos, ainda que não tenha sido desenvolvido com a intencionalidade da narrativa distópica. Neste capítulo, o

⁴⁴ East End DISTRICT, LONDON, UNITED KINGDOM. In *Encyclopaedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/place/East-End>. Acesso em 04 ago. 2018.

leitor é embalado por suas reflexões sobre a educação e privilégios da classe rica dominante, e também sobre os setores do planeta, em processo de isolamento para benefício de tal classe.

O destino, segundo a conclusão do Viajante, é a classe rica dominando a superfície terrestre, com prazeres e regalias, e a classe trabalhadora, mais pobre, relegada ao submundo do subterrâneo, ao trabalho braçal, pagando impostos pelos poucos direitos que possuirá. “A meu ver, a beleza refinada de uns e a palidez doentia dos outros era uma consequência natural desse processo”, conclui o Viajante (WELLS, 2018, p. 85), levando em conta o que os traços físicos de cada raça remanescente significaria, em termos históricos e de evolução / retrocesso da raça humana como a conheciam no século XIX.

O Viajante, então, reconhece que tudo com que havia sonhado, para o que havia construído a Máquina do Tempo, o triunfo esperado na humanidade sobre sua moral, educação e cooperativismo entre povos, não se concretizou: o que ele encontrara fora um universo aristocrático em que não apenas a Natureza fora subjugada, mas também outros seres humanos; o destino, após um suposto ápice dos avanços e progressos humanos, havia sido a sua inevitável decadência e a redução da população terrestre a duas raças: *Eloi* e *Morlocks*.

Neste capítulo, percebo um dos pontos de encontro entre narrativas fantásticas, segundo Todorov (2014) e narrativas de conotação distópica, como **A Máquina do Tempo** (2018 [1895]). Parto da afirmação de que as narrativas distópicas não são fantásticas – há um conjunto de diferenças que as distanciam mais do que podem aproximá-las, contrapontos a serem relacionados, porém, existem conexões entre os gêneros que provocam estranhamento no leitor e também nos personagens, como ocorre no *corpus* deste trabalho.

Todorov (2014, p. 116-117) alerta para o sentimento de perplexidade provocado diante das variedades temáticas de algumas narrativas; exemplificando, com a história do macaco metamorfoseado, no segundo calêndar de **As mil e uma noites**. Menciona que:

[...] se isolarmos os elementos sobrenaturais, veremos que é possível reuni-los em dois grupos. O primeiro seria o das *metamorfoses*. Viu-se o homem transformar-se em macaco e o macaco em homem; o gênio se transformara, já no começo, em ancião. Durante as cenas de combate, as metamorfoses se sucedem (TODOROV, 2014, p. 117).

As metamorfoses surgem em ambas as narrativas para o cumprimento de propósitos da ordem da consecução da história. Existe, porém, um quê de sobrenatural no Fantástico, segundo o teórico búlgaro, e o mesmo não percebemos em narrativas de caráter distópico, como **A máquina do tempo** (2018 [1895]). Ademais, os *Morlocks* e os Eloi, mediante todas as transformações sofridas no processo de evolução (ou retrocesso) da raça humana e de sua divisão em duas raças, atendem ali ao papel de agentes de causalidade: uma intrínseca e asquerosa relação entre os erros cometidos no passado e sua consequência viva, no futuro da Terra, uma oposição à ausência de causalidade dos textos fantásticos.

“Eu não me sentia em segurança um instante sequer”, afirma o Viajante perante os amigos (WELLS, 2018, p. 88), já no sexto capítulo de seu relato. Ali, em meio à ameaça dos *Morlocks*, o jovem cientista via a nova raça como uma praga, que apenas substituiria outras mais antigas. Sabia que eram eles os ladrões de sua máquina e que deveria enfrentar os túneis escuros e o desconhecido para reavê-la. Em uma primeira tentativa, não foi bem-sucedido, além de ter se exposto a um risco maior que o necessário, por falta de cuidados básicos.

O Viajante lamenta o quanto estava mal preparado para uma aventura como aquela (WELLS, 2018, p. 91), posto que esperava encontrar uma civilização em pleno vigor, com alta tecnologia e avanço científico. Não possuía remédios, armas ou mesmo uma câmera Kodak, para registrar o que ali via.

No sétimo capítulo, a atmosfera de Medo – que já vinha sendo construída desde o capítulo três – não apenas permaneceu como se intensificou e se aproximou do asco, diante das figuras inumanas e malignas dos *Morlocks*, além do agravante da escuridão que a Lua Nova traria às chamadas “Noites Negras” daquela fase (WELLS, 2018, p. 96). O Viajante atentou para as relações estabelecidas entre as duas raças remanescentes na Terra e em como ele se equivocara em seu julgamento inicial de que os Eloi fossem mesmo uma raça superior, à qual os *Morlocks* estavam subjugados. Estes vieram de gerações relegadas ao submundo, mas emergiram, e devolveram povo da superfície o horrível sentimento de medo. Este é provocado em toda a obra por transmitir um sinal de alerta relevante sobre o devir. Sobre o medo, diz Burke:

Nenhuma paixão despoja tão completamente o espírito de toda a sua faculdade de agir e de raciocinar quanto o medo. Pois este, sendo um procedimento de dor ou de morte, atua de maneira semelhante à dor real. [...] pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível (BURKE, 2013, p. 81-82).

O sentimento que dominou o Viajante enquanto se construía a tensão acerca dos *Morlocks*, é de medo do desconhecido, de algo que não pode ser subestimado. Neste capítulo, o horror das reflexões sobre os grandes nacos de carne de formato familiar que o Viajante vira nas cavernas povo subterrâneo finalmente fez sentido ao encarar os Eloi, que dançavam animadamente na superfície: a comida dos seres do submundo também escasseara há muito tempo e os seres do Mundo Superior preencheram a lacuna, mas a apatia sobre essa ameaça constante nem sempre era vencida pelo medo:

Os Eloi não passavam de gado de engorda, que os *Morlocks*, como formigas, preservavam e devoravam, além de, provavelmente, administrar sua reprodução. E ali ao meu lado estava Weena, dançando! Na tentativa de me poupar da sensação de horror que tomava conta de mim, procurei encarar tudo aquilo como um castigo pelo egoísmo humano em se dispor a levar uma vida de tranquilidade e deleite explorando o trabalho duro de seus semelhantes. O homem usou seu conceito de Necessidade como seu lema e sua desculpa, e agora a Necessidade se voltara contra ele. (WELLS, 2018, p. 103)

A apatia dos Eloi ao dançarem, despreocupados, mesmo tendo consciência de que podiam ser a próxima refeição dos *Morlocks*, durante uma das “Noites Negras”, aliada à crítica seguinte do autor sobre as desculpas da necessidade humana que se virou contra os homens, parece refletir o paradoxo existente em sociedade, da hipocrisia humana.

A despeito do esclarecimento que se apresenta entre grupos sociais de determinadas classes e da certeza de que os atos praticados contra os semelhantes poderão ter consequências, os homens, já no século XIX, como aponta Wells, preferiam levar uma vida sem o peso dessa culpa, favorecendo seus ganhos pessoais em detrimento da exploração de outros que, por um tempo determinado, seriam “domados”, “confinados” a um subsolo, cela ou uma necessidade.

No capítulo oito, o Viajante já se decidira a levar Weena consigo de volta para o século XIX e a conduziu ao Palácio de Porcelana Verde; este, na verdade, era um herdeiro remoto do Museu de South Kensington, em uma área de enseada – única

oportunidade em que ele refletiu sobre o que acontecera à vida marinha, embora não se tenha aprofundado no debate.

Mais um elemento a ser ressaltado é o (não) herói nas Distopias. Existem duas certezas quanto aos personagens das narrativas distópicas: primeiro, que os heróis e heroínas estão presentes; segundo, que carecem das virtudes e atributos tradicionais dos heróis. Anti-heróis protagonizam uma quantidade de narrativas distópicas e carecem das típicas características dos heróis virtuosos, puros e dotados de rígidos preceitos éticos e morais, que lutam pela justiça e preferem morrer a serem considerados corruptos ou violentos em um universo onde precisam ser símbolos exemplares de justiça e de bondade.

No *corpus*, o Viajante se considera um grande benfeitor para a humanidade: criou e operou uma máquina com o propósito de se deslocar pelo tempo e conhecer melhor o futuro da humanidade. Ele apresentou a imagem construída ao longo de décadas de um homem sensato e maduro e protagonizou a narrativa posicionando-se como o homem oitocentista que esperava muito da humanidade, mas foi decepcionado. Nem tudo nele é virtude, porém:

Eu tinha avaliado corretamente a resistência da alavanca, porque depois de um minuto de esforço ela se partiu, e voltei a descer empunhando uma maça que julguei mais que ameaçadora para o crânio de qualquer Morlock que aparecesse. E eu tinha uma ânsia de matar um ou dois deles. Vocês vão pensar que não é muito humano alguém querer matar seus próprios descendentes! Mas era impossível, de certa maneira, ver algum traço de humanidade naqueles seres. A única coisa que conteve meu desejo de descer a galeria e massacrá-los foi meu receio de abandonar Weena e a suposição de que, se eu comesse ali um morticínio, minha Máquina do Tempo sofreria as consequências (WELLS, 2018, p. 111).

O excerto mostra que o Viajante é movido por motivos estritamente egoístas, que possui um desejo de violência latente e que não abriria mão das ferramentas que fossem necessárias à sua sobrevivência, à de Weena ou à recuperação de seu objeto desaparecido, a Máquina. Longe de oferecer a outra face, ou de pensar em salvar também os *Morlocks* de uma vida relegada ao submundo, ele busca soluções rápidas e práticas para abandonar a Terra decadente e não se importa com quantos cairão diante de seu caminho, desde que ele alcance seus objetivos e não sofra perdas. Ele não demonstra ser mais virtuoso do que as pessoas que critica por terem tornado o mundo violento e destruído como encontrou no futuro. Wells não criou seu Viajante

de forma a ser um claro anti-herói, segundo as acepções apresentadas anteriormente neste trabalho: mas delineou nele um esboço de figura anti-heroica, capaz de atos que fogem às virtudes heroicas em proveito próprio – ainda que a consequência fosse ferir ou até matar algum ser.

Sua ressonância pode ser sentida em obras como: **Laranja mecânica** (2012 [1974]), de Anthony Burgess, conta com um protagonista que é anti-herói do livro: Alex, um sociopata, ladrão e estuprador, que não demonstra critérios na escolha de suas vítimas, desde que se divirta; tudo porque ele acredita que o mal é inerente ao homem, logo, sendo mau, ele apenas confirma a si mesmo como ser humano.

Outro exemplo, publicado no século XXI, é **A Torre acima do véu** (2014), da paraense Roberta Spindler, no qual a protagonista Becca é uma saltadora e ladra que trabalha com a família, porém não dispensa uma oportunidade de lucro, ainda que precise retirar algo de outra pessoa; ela também não vê problemas em assumir o crédito por bons atos alheios, se obtiver proveito com a ação. O protagonista anti-heroico não é uma prerrogativa para todas as narrativas distópicas, porém Wells realizou, no *Viajante*, um esboço do que seria um sobrevivente em um futuro inóspito, e de suas possíveis atitudes, quando em face de situações críticas.

Nos quatro capítulos finais, a melancolia da decepção com aquele plano utópico falho atingiu o *Viajante* e existe uma centralização na reflexão do *Viajante* sobre o miserável destino do mundo:

Fiquei abatido ao pensar em como o sonho do intelecto humano havia sido breve. Tinha cometido suicídio. Tinha se aplicado com toda energia à busca do conforto e do lazer, à busca de uma sociedade equilibrada cujas palavras de ordem eram segurança e estabilidade, e atingira o objetivo – daquele modo. Em algum momento, a vida e a propriedade deviam ter alcançado um estado de absoluta segurança. (...) e nenhuma questão social deixava de ser resolvida (WELLS, 2018, p. 128).

O autor aborda de forma clara a forte desigualdade social que se instalou no decorrer da evolução/retrocesso da Terra, e que culminou na sobrevivência de apenas dois grupos sociais, um com regalias e uma vida mais simples, fácil, sem adversidades aparentes; outro com obrigações servisais, uma classe operária, omissa, mecânica. Porém, esta diferença é confusa, quando as relações de poder ali estabelecidas pela força colocam os *Morlocks* acima dos Eloi.

Na voz do Viajante, vemos os comentários do socialista Wells, enquanto ele fala brevemente – mais plantando uma semente de debate do que propriamente discorrendo – sobre os efeitos das leis naturais no curso da vida humana e a versatilidade intelectual de homens e mulheres, o que leva à necessidade de mudança em sociedade e o que decorre dela, além da quebra da estabilidade na aparente perfeição mecânica estabelecida pelo sistema que dividiu a sociedade remanescente em classes.

Após reaver sua máquina a grande custo, um incidente fez o Viajante acioná-la, não de volta ao passado, mas rumo a um futuro ainda mais distante. Nesse ponto, a narrativa circula o território do pós-apocalíptico. O protagonista presencia a Terra em seus estágios finais, a morte do sol, um crepúsculo eterno no planeta (WELLS, 2018, p. 136). Se, no ano 802.701 ele via o estágio terminal da humanidade, nesse futuro ainda mais distante, presenciava uma despedida da Terra, povoada então pelos únicos animais que, sendo mais fortes no ambiente, sobreviveram até aquele ponto, tendo passado por mutações necessárias, para sua adaptação e domínio sobre a natureza.

“Não posso reproduzir a sensação de desolação abominável que pairava sobre aquele mundo”, diz o Viajante em Wells (2018, p. 137). Ele avançou até trinta milhões de anos no futuro, para ter uma visão do que aconteceria ao planeta, ao final: o céu já não era azul, e parte dele tinha um tom avermelhado profundo; na praia cercada de pedras e sal, monstros repulsivos rastejavam em busca de alimento; a escuridão e o frio se alastravam, sumiram todos os sons humanos, animais e da natureza em geral. Tudo fora extinto, exceto por um ser indistinto, do tamanho aproximado de uma bola de futebol, que dava saltos bruscos na água escura (WELLS, 2018, p. 143). Quando a visão se tornou obscura demais para que ele tolerasse presenciar o fim da Terra, o Viajante resolveu retornar, e viu em retrospecto todas as fases do planeta:

Enfim avistei silhuetas distintas de casas, os sinais de uma humanidade decadente. Essas, também, modificaram-se e desapareceram, e outras vieram em seu lugar. Quando o ponteiro dos milhões atingiu o zero, comecei a reduzir a velocidade. Passei a reconhecer nossa arquitetura banal [...] Por fim, as paredes tão familiares do laboratório surgiram ao meu redor (WELLS, 2018, p. 146).

É esse movimento de viagem controlada no tempo que nutre um dos aspectos mais relevantes da narrativa de conotação distópica. O olhar do Viajante representa a visão da Ciência, da Especulação, da Possibilidade e da Dúvida sobre o que virá. É nos *back and forth movements*⁴⁵, que ele é banhado com o conhecimento das consequências dos atos humanos no seu tempo, o século XIX. É ele que, uma vez tendo espiado o futuro, pode questionar “O que nós fizemos?”, ou ainda “O que estamos fazendo?”.

É durante um desses movimentos de ida e volta no tempo que, no retorno do Viajante ao passado, o leitor recebe uma possível indicação de quem é narrador autodiegético. Um momento que é encaixado no Epílogo apresenta o Viajante dizendo que pensou ter visto “Hillyer” por um instante em seu laboratório, após ver a Sra. Watchett passar, enquanto viajava em alta velocidade no tempo (WELLS, 2018, p. 146). Foi esta a primeira referência ao nome deste personagem em toda a obra e, mais adiante, é possível ver o narrador entrando no laboratório e se deparando com o que considerou uma visão fugaz da máquina e de seu amigo, desaparecendo no espaço e no tempo, para nunca mais voltar.

Ao fim da jornada, o Viajante desacelera e retorna ao seu próprio tempo, apenas para ser desacreditado pelos ouvintes que não poderiam considerá-lo menos louco agora do que no início de sua narração. A única prova de sua possível viagem no tempo são as flores brancas e ressecadas, de gineceu peculiar, que ele alega terem sido colocadas em seu bolso por Weena, no futuro (WELLS, 2018, p. 148). Tenso entre verdade, sonho e loucura, o Viajante se permitiu duvidar da essência de sua história, diante da incredulidade dos amigos de seu círculo de confiança, mas apenas até ter uma visão de sua Máquina no laboratório. O narrador autodiegético, finalmente identificado como Hillyer, foi o único que considerou a seriedade do que fora narrado pelo amigo.

No último encontro entre os dois, o Viajante sorria, nos preparativos para uma nova viagem. Carregava uma câmera fotográfica e uma mochila – provavelmente contendo suprimentos e artefatos de sobrevivência mais adequado para o futuro que ele encontrara, em sua primeira viagem. Afirma que precisa de apenas meia-hora e retornará com provas da aventura. O evento no laboratório surpreendeu a Hillyer, que, neste ponto, entra como o encaixe do detalhe proposto no capítulo anterior, como o

⁴⁵ Em inglês, movimentos para trás e para a frente.

personagem que viu o Viajante cruzando o tempo precisamente naquele momento (WELLS, 2018, p. 152). No último capítulo da obra, o primeiro narrador apresentou mais uma importante colocação para as discussões propostas na obra.

[...] não posso crer que estes tempos mais recentes, com experiências banais, teorias incompletas e discórdia recíproca, sejam o apogeu da nossa era. É o que penso. Pois ele [...] tinha uma fé limitada no progresso da humanidade e via o crescimento da nossa civilização apenas como um amontoado de insensatez, que no final acabaria inevitavelmente desmoronando sobre a espécie humana, levando a sua destruição. Se assim for, cabe a nós levar nossa vida adiante como se não fosse verdade. Para mim, porém, o futuro é ainda obscuro e por escrever [...] (WELLS, 2018, p. 158)

Na voz de Hillyer, no epílogo, existe uma reflexão sobre a possibilidade de um mundo indesejado, com muito além do que se pode identificar nas discrepâncias entre as pessoas, em seu conhecimento limitado e tentativas parcas de transformação social. O Viajante, ele reflete, não nutria otimismo em relação aos caminhos que a sociedade estava tomando – ainda que sua noção de global não fosse além de Londres. Ao fim, em seu raciocínio, todas as ações tomadas de forma equivocada, toda a dinâmica de rígidas divisões sociais e econômicas entre as pessoas desde muito tempo no passado direcionou a humanidade para uma situação impraticável à vida, à sobrevivência, o mais distante de qualquer plano utópico jamais elaborado, numa atmosfera distópica.

Hillyer encerra deixando o que se torna o aviso mais importante da obra, após cada passo daquela narrativa: “o futuro é obscuro e está por escrever”, ou seja, é possível criar um alerta no presente, para que o futuro da humanidade não seja comprometido. Assim, se o mal for identificado no presente, o homem pode operar de forma que essa realidade não se confirme, mas aí está o nosso paradoxo. Como já afirmaria Booker (1994, p. 15), “a utopia de um homem é a distopia de outro homem”.

Independentemente do plano elaborado pelo Viajante, por Hillyer, pelo grupo de altos representantes da sociedade ali presentes, seja a criação de um Estado Mundial, para reduzir divergências políticas; seja a adoção de uma língua única, que reduza as fronteiras linguísticas e culturais entre os cidadãos do mundo; ou uma vestimenta uniformizada, que não abrirá espaço para inveja ou soberba; a distopia denota que, para alguém, aquele plano sempre terminará terrivelmente errado, um “Utopian plan gone awry”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira versão desta pesquisa carecia da maturidade e das referências necessárias para seu desenvolvimento, ausentes enquanto projeto de pesquisa. Seu título, suas feições e o percurso teórico foram alterados, maturaram constantemente até as considerações finais do trabalho, mas em todo o momento, uma certeza guiava o eixo central do estudo: a análise da obra mais influente de H. G. Wells como narrativa representante do impulso distópico do século XIX, e os reflexos de sua ficção na Distopia do século XX, posto que são claros e ainda reverberam em obras do século XXI.

Os debates sobre a ficção distópica são profícuos em língua inglesa e foram importantes sobretudo as contribuições de Booker (1994), Clayes (2010) e Moylan (2016). São poucos os estudos em língua portuguesa sobre Distopias, mas eles existem: adotei elementos do padrão verificado por Figueiredo (2009), pois ela apresenta uma melhor categorização dos aspectos distópicos, o que favorece a sua observação enquanto gênero – tais traços foram abordados no capítulo 4.

Ainda ressaltei aspectos verificados nas minhas leituras realizadas ao longo dos anos, acerca de distopias: os traços de anti-herói nas narrativas do gênero, as mutações ou metamorfoses, a centralização dos espaços distópicos. Nem todos os aspectos foram identificados na obra de Wells, porém é compreensível que, por ser uma das primeiras obras de conotação distópica, não haveria uma série de critérios a serem seguidos: ele também ajudou a esboçar esses parâmetros.

A Distopia pode ser estudada como uma filosofia, um pensamento, uma ideia, um gênero, um modo, e pode se expressar na Literatura, no cinema, em séries de TV, quadrinhos, games, RPGs e outros suportes. A análise realizada neste estudo, porém, não a observa como uma entidade abstrata: buscou uma sistematização de aspectos comuns entre obras da mesma natureza, uma análise estrutural, que aproxime esta obra das demais escritas seguindo um conjunto de aspectos semelhantes – a partir daí, surgiu o debate sobre o potencial genológico da Distopia, e da ficcionalidade, na primeira parte deste trabalho.

Apesar de ainda estar muito distante de uma generalização, e de um padrão fechado, o que é positivo – uma subjetividade apoiada pela multiplicidade temática das obras publicadas e das que estão por vir –, o grupo de obras distópicas conhecidas até o presente momento, incluindo as brasileiras, apresentam aspectos

semelhantes que foram maturados ao longo dos anos, de obra a obra, mas que ganharam força para alcançar os séculos XX e XXI, já afastado de uma atmosfera monárquica e com o espírito socialista, republicano e marxista, propagado por Wells.

Ele foi um visionário, não apenas cogitou como seria o futuro, mantendo um olhar oitocentista: sua escrita era profética, contundente, foi capaz de criar elementos únicos para a ficção científica e a distopia, em suas obras, e prever de forma acertada alguns dos piores desastres da História. Foi capaz de perceber os erros da sociedade inglesa no século XIX e projetar suas expectativas de um futuro decepcionante, demarcado por forte desigualdade socioeconômica e que teve raízes precisamente em seu tempo. Algumas de suas invenções na ficção inspiraram também a vida real, e seu legado é imensurável.

Em um segundo momento, o foco desta pesquisa residiu em uma definição do Insólito como macrogênero, segundo os estudos de Garcia (2007), como um grande leque de possibilidades para a literatura ficcional e que envolve tudo aquilo que é incomum, não real, impossível, diferente. Apesar do posicionamento de Claeys (2010), de que a maior parte de uma narrativa distópica precisa ser factível, ou seja, que aspectos insólitos não dominem a narrativa, estes foram essenciais à obra de Wells, posto que o alerta do futuro veio de um homem que viajou no tempo, e toda essa dinâmica gerada foge aos aspectos reais, críveis e verificáveis. Os traços insólitos da distopia wellsiana exerceu maior influência nas obras publicadas no século XXI do que nas do século XX, como é perceptível após a análise.

Entre os capítulos essenciais do estudo está o segundo, que discorre sobre a Ficção Científica, seu contexto histórico, surgimento na Inglaterra e quais são as suas aproximações e divergências com a Distopia. Aqui foram essenciais os estudos de Miranda (2016), Frost (2013), De Sousa Causo (2003) e demais teóricos, na construção da teoria pretendida de ficção científica, a herança da tecnologia, legada por H. G. Wells às distopias do século XX, que estabeleceram uma ligação mais forte entre os mundos futurísticos retratados e os avanços tecnológicos pertinentes para a época retratada.

O terceiro capítulo se voltou a uma distinção entre as narrativas do gênero utópico, segundo Vieira (2010); distópico, segundo Claeys (2010), Booker (1994) e Moylan (2016); e pós-apocalíptico, segundo Berger (1999) e outros autores, tipo de ficção que frequentemente é confundida com a Distopia, e lhe ofereceu bases sólidas para se firmar, mas possui diferenças inegáveis.

Por fim, apresentei o autor e sua obra, que foi prolífica, não apenas na ficção científica e Distopia, como no Fantástico, na fantasia e até mesmo no terror. A obra wellsiana possui um forte vínculo com seus posicionamentos políticos e sociais, visto que Wells pertenceu à Sociedade Fabiana, um grupo de pessoas que acreditavam em uma ordem mundial que fosse mais justa para com todos os povos. Desse modo, a Literatura foi uma das formas mais eficazes de Wells levar adiante suas ideias, seus anseios e expectativas quanto ao futuro – que ele via como terrivelmente negativo.

Na análise de capítulo a capítulo, busquei investigar os aspectos narrativos e distópicos presentes, em correlação com os principais teóricos que já se debruçaram sobre o tema. Embora a obra de H. G. Wells não possa ser considerada pioneira entre os romances distópicos ou mesmo (pós-)apocalípticos, são inegáveis as bases lançadas pelo autor para a posteridade, no desenvolvimento da ficção científica e também da Distopia nos séculos XX e XXI. *A Máquina do Tempo* é um marco pela genialidade do autor, que jamais se conformava em criar mais do mesmo, ou pensar o futuro como se fosse uma extensão de seu próprio século. A inventividade, o tom profético, a objetividade na narrativa de Wells, seu engajamento em prol da sociedade inglesa, sobretudo da parcela menos favorecida da população, fizeram dele um dos homens mais influentes de seu tempo e seu legado ainda não se esgotou.

Esta pesquisa não se propôs a exaurir o tema, ou a fazer uma análise definitiva da obra, até porque existe a ciência de que não há um estudo definitivo quando se trata de Literatura. Defendo a aceitação da Distopia como gênero literário, não porque ela precise ser enquadrada em um conjunto de parâmetros fechados para existir, até porque os gêneros, segundo compreendemos com os apontamentos de Boris Tomachevski, evoluem; é comum falar sobre um modo ou pensamento distópicos, e é compreensível que ambos podem ser encontrados no âmbito maior da Distopia como um gênero.

Em conclusão, afirmo que **A máquina do tempo** (2018 [1895]) não é uma utopia, pois, em nenhuma medida ela retrata um universo considerado adequado à vida do homem em geral ou a determinados grupos sociais; não é também uma distopia totalitária completa, nos moldes como ela alcançou o século XX, e também como se percebe no século XXI; tampouco trata-se de uma obra apenas (pós-)apocalíptica, visto que não se concentra na devastação da Terra/do Universo, ou em uma invasão alienígena, desastre natural ou outro. Reunindo elementos desses três

tipos de ficção, a obra de Wells tem um caráter híbrido, busca realizar um alerta à humanidade, sobre o futuro que os homens podem provocar para si mesmos.

O *corpus* permitiu concretizar precisamente um dos objetivos do autor, em relação à composição de sua escrita: a reflexão e o alerta sobre o futuro são dois dos principais elementos que a FC e a Distopia transmitem por meio de suas narrativas; um aviso à humanidade sobre os rumos que as nossas ações estão oferecendo ao planeta e à vida em sociedade.

O seu foco no material humano é o ponto mais relevante na observação de que o real objetivo nessa narrativa não foi apresentar um mundo destruído, mas como as atitudes humanas, as grandes desigualdades e problemáticas sociais levaram àquela situação. Todo o progresso alcançado não foi suficiente para impedir o fato de que o planeta tem um prazo para desaparecer, considerando que, por exemplo, o convívio humano tinha o potencial de fazer melhor, de ser maior. E, no fim, o que venceu foi a maldade e a ambição humanas e seu desejo de controlar, não apenas a Natureza, mas também seus semelhantes.

Se há um pensamento a ser mantido, olhando para aquelas duas flores secas e encarquilhadas – única prova de que o Viajante realmente esteve no futuro – é sobre como o homem ainda tem o poder de transformar positivamente a sua sociedade e de utilizar bem todos os recursos e tecnologias à sua disposição, mas com moderação, para que sejam também conhecidos integralmente por aqueles que virão depois de nós; sem a plasticidade dos hologramas, isentos do distanciamento de recursos audiovisuais, sem a abstração melancólica das narrativas que falam do que “já não existe, e que se perdeu em tempos remotos”. O impulso distópico – esse movimento surgido no século XIX, que ofereceu as bases para as distopias contemporâneas – alerta, portanto, para o valor da nossa humanidade, não apenas perante a natureza, mas de todo ser humano à nossa volta.

REFERÊNCIAS

AMFREVILLE, Marc. Utopies, dystopies, monstres et machines. IN: AMFREVILLE, Marc, CAZÉ, Antoine e FABRE, Clair. **Histoire de la littérature américaine**. Paris/France: **Presses Universitaires de France**: 2014, pp. 189-196.

ARAÚJO, Janaina Freitas Silva de; SILVA, Mariana Petróvna Ferreira da. O uso da estética mangá para releitura de contos e cantigas populares alagoanos. **3^{as} Jornadas Internacionais em Quadrinhos. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**. Ago/2015. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais3asjornadas/artigo_080620152346052.pdf. Acesso em 16 Jan 2019.

ARENDT, Hannah. **As Origens do Totalitarismo**: totalitarismo, o paroxismo do poder. Rio de Janeiro: Ed. Documentário, 1979.

BACCOLINI, Rafaela. It's not in the womb the damage is done: memory, desire and the construction of gender in Katherin Burdekin's Swastika night. IN: SICILIANI, Erina; CECERE, Angela; INTONTI, Vittoria; SPORTELLI, Annamaria (Ed.). **Le trasformazioni del narrare**. Fasano: Schena, 1995, p. 293-309.

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013, 107 p.

BERGER, James. **After the End**: Representations of the Post-apocalypse. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

BOOKER, Keith. Introduction. IN: _____. **The dystopian impulse in modern literature**: fiction as social criticism. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.

BOZZETTO, Roger. **La Science fiction**. Paris-France: Armand Colin, 2007.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu, 2. ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários Escritos**. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul/ São Paulo: Duas Cidades, 2011.

CARDOSO, C. F. "Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado?". **História, Ciências, Saúde –Manguinhos**. vol 13. sppl 0. Rio de Janeiro, Out/2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702006000500002. Acesso em: 24 abr. 2016.

CARDOSO, L. M. A problemática do narrador da literatura ao cinema. **Lumina** – Juiz de Fora - Facom/UFJF, v.6, n.1/2, p. 57-72, jan/dez. 2003.

CASTRO, Sandra de Pádua. O imaginário na construção da realidade e do texto ficcional. IN: **Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos**, Belo Horizonte, v.3, n.5, p.53-60, 2007

CEIA, Carlos. Anti-herói. IN: E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/5952/anti-heroi/>. Acesso em 20 jan. 2018

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. In: SOUSA, Cidoval Morais de. (Org.) **Um convite à Utopia** (Livro eletrônico). Campina Grande: EDUEPB, 2016, p. 29-45.

CLAEYS, Gregory. The origins of dystopia: Wells, Huxley and Orwell. IN: _____. **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 107-131.

CLAEYS, Gregory; SARGENT, Lyman Tower. **The utopia reader**. New York: New York University Press, 1999.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: Uma introdução. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

CUNHA, Celso Ferreira da; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

DE SOUSA CAUSO, Roberto. Protocicção especulativa. IN: **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DYSON, Freeman J. Introdução. IN: _____. **Mundos imaginados**: conferências Jerusalém-Harvard. Tradução de Cláudio Weber Abramo. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FIGUEIREDO, Carolina. Da utopia à distopia: política e liberdade. IN: **Revista Eutomia**. Ano II. n. 1. P. 324-362, 2009.

FROST, Andrew. Science fictional aesthetics: the novum & cognitive estrangement in contemporary art. IN: Cleland, K., Fisher, L. & Harley, R. (2013) **Proceedings of the 19th International Symposium on Electronic Art**, ISEA2013, Sydney, ISEA International Australian Network for Art & Technology: University of SydneyThe University of Sydney. Disponível em: <https://ses.library.usyd.edu.au/bitstream/2123/9715/1/sciencefictionalaesthetics.pdf>. Acesso em 02 Ago. 2018.

GARCÍA, Flávio. **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, 197 p.

_____. Insólito ficcional. IN: **Discursos fantásticos de Mia Couto** – Mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2013.

GENETTE, Gérard. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

GIANNETTI, Biagio F.; BONILLA, S. H.; ALMEIDA, CMVB. A Ecologia Industrial dentro do contexto empresarial. **Banas Qualidade**, v. 184, p. 76-83, 2007.

HILÁRIO, Leomir Cardoso. Teoria crítica e Literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anuário de Literatura**. V. 18. N 2, Ano 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201>. Acesso em 14 Mai 2018.

HOBBS, Eric. Feiticeiros e aprendizes: as ciências naturais. IN: **Era dos Extremos** – O breve século XX (1914-1991). 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995, p. 504-536.

JAMESON, F. (1982). **Progress versus utopia**; Or, can we imagine the future? *Science Fiction Studies*, 9(2), 147-158.

_____. **Archaeologies of the future**: the desire called Utopia and other Science fictions. New York/EUA: Verso, 2005.

KOTHE, Flávio René. Heróis clássicos. IN: _____ **O herói**. São Paulo: Ática, 1985.

MANN, George (org.) **The mammoth encyclopedia of science fiction**. New York: Carroll & Graf, 2001.

MARTINS, Marcos Lobato. Utopia e Ficção Científica. IN: LOPES, M. A.; MOSCATELI, R. (orgs). **Histórias de países imaginários**: variedades dos lugares utópicos. Londrina: Edue, 2011, p. 131-142.

MILL, John Stuart, *The Collected Works of John Stuart Mill, Volume XXVIII - Public and Parliamentary Speeches Part I* November 1850 - November 1868, ed. John M. Robson and Bruce L. Kinzer (Toronto: University of Toronto Press, London: Routledge and Kegan Paul, 1988). 01/05/2018. Disponível em: <http://oll.libertyfund.org/titles/mill-the-collected-works-of-john-stuart-mill-volume-xxviii-public-and-parliamentary-speeches-part-i>. Acesso em: 14 abr. 2018.

MIRANDA, A. D. A. **“Há algo de mim em você”**: personagem e espaço em Blade Runner e Her. 2016. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa/PB, 215 p.

MORAES, Hélio. Uma leitura de *The Machine Stops*, a distopia tecnológica de E. M. Forster. **Revista Remate de Males**. v 32. N 2, 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635885/3594>. Acesso em: 14 Abr. 2018.

MOYLAN, Tom. **Distopia** – fragmentos de um céu límpido. Maceió-AL: Editora da UFAL, 2016.

OLIVEIRA, Marta Kohl. **Vygotsky**: aprendizado e desenvolvimento: um processo sócio – histórico. 4 ed. São Paulo: Scipione, 1999. (Pensamento e Ação no Magistério).

PAVLOVSKI, E. **Admirável mundo novo e A Ilha**: entre o pesadelo e o idílio utópico. 2012. 365 fls. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2012.

PESCHEL, Kathrin. Introdução. IN: _____. **Jonathan Swift's "Gulliver's Travels: Dystopian or Utopian Literature?"**. Köln, Germany: GRIN Verlag, 2015.

REUTER, Yves. **Introdução à Análise do Romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 8, julho de 2012.

SILVA, Luciana Moraes da. Ficção Científica. IN: _____. **Novas insólitas veredas**: leitura de A varanda do frangipani, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013, p.63-66.

SOARES, Angélica. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

STABLEFORD, Brian. Frankenstein and the origins of Science fiction. **Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors**, ed. David Seed (Syracuse: Syracuse Univ. Press, 1995), pp. 46-5. Disponível em: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/stable.html>. Acesso em: 13 out. 2016.

TODOROV, Tzvetan. Os Gêneros Literários. IN: _____. **Introdução à Literatura Fantástica**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 7-27.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. IN: TODOROV, Tzvetan. **Teoria da Literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

TORRY, Robert. **Apocalypse Then**: Benefits of the Bomb in Fifties Science Fiction Films. Austin, Texas: University of Texas Press, 1991.

VIEIRA, Fátima. The concept of utopia. IN: CLAEYS, Gregory. **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 3-27

OBRAS MENCIONADAS

ATWOOD, Margaret. **O conto da aia**. Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017 (1985), 366 p.

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Tradução de Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2002 (1953), 215 p.

BURGESS, Anthony. **Laranja mecânica**. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2012 (1962), 342 p.

COLLINS, S.. **Jogos Vorazes**. Tradução de Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco Jovens Leitores, 2010 (2008), 397 p.

HUXLEY, A.. **Admirável mundo novo**. Tradução de Lino Vallandro, Vidal Serrano. 22. ed. São Paulo: Globo, 2014 (1932), 314 p.

JEROME, J. K. **A nova utopia**. Tradução de Alessandro Ciapina. *Ebook Kindle*. Amazon website, 2015 (1891), 22 p.

MORE, T.. **Utopia**. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017 (1516), 249 p.

ORWELL, G.. **1984**. Tradução de Alexandre Hubner, Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (1949), 414 p.

POE, E. A.. **Mellonta Tauta**. Scotts Valley, California, US: Createspace Independent Publishing Platform, 2018 (1849).

SHELLEY, M.. **Frankenstein**. Tradução de Márcia Xavier de Brito, Carlos Prinati. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017 (1818), 299 p.

SPINDLER, R. **A torre acima do véu**. São Paulo: Giz Editorial, 2014, 271 p.

VERNE, Jules. **Vinte mil léguas submarinas**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014 (1870), 503 p.

_____. **O último homem**. Tradução de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2007 (1826), 494 p.

WELLS, H. G. **A máquina do tempo**. 2. ed. Tradução de Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Suma, 2018 (1895), 168 p.

_____. **A guerra dos mundos**. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2016 (1898), 310 p.

_____. **A ilha do dr. Moreau**. Tradução de Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012 (1896), 172 p.

_____. A história do falecido Sr. Elvesham. IN: WELLS, H. G. **O país dos cegos e outras histórias**. Tradução de Braulio Tavares. Reio de Janeiro: Objetiva, 2014 (1896).

_____. **O homem invisível**. Tradução de Braulio Tavares. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011 (1897), 210 p.

_____. **O dorminhoco**. Tradução de Alcebíades Diniz. São Paulo: Carambaia, 2017 (1899), 268 p.

ZAMIÁTIN, I. I. **Nós**. Tradução de Gabriela Soares. São Paulo: Aleph, 2017 (1924), 344 p.